السيد يسين

هشام شرابي يعود إلى أرض الوطن

ـ ١ ـ

حواري مع هشام شرابي متّصل منذ سنوات بعيدة. عرفته قبل أن ألقاه، عبر كتبه «المثقّفون العرب والغرب» «ومقدّمات لدراسة المجتمع العربي»، و «الجمر والرماد». الصلة التي تنعقد بين القارىء والمؤلّف الذي لا يعرفه، إن كان هذا القارىء يمارس القراءة الإبداعية، صلة عميقة. فالقارىء يدخل في حوار صامت مع النصّ يتأمّله، يقبل بعض أفكاره، يرفض البعض الآخر، وقد يصل به الإعجاب بالنصّ أحياناً إلى نشوة شبه صوفية، كما أنه قد يغضب من المؤلّف غضباً شديداً إذا لمس مراكز العصب في حساسيته.

مارست أنماطاً متعدّدة من هذه الاستجابات في قراءتي وحواري الصامت مع هشام شرابي، عبر هذه الكتب الثلاثة التي أشرت إليها، والتي تختلف فيما بينها اختلافات جوهرية. الأوّل دراسة أكاديمية رصينة تنطلق من منهجية واعية بأصول تاريخ الافكار، بالمعنى النقدي، وليس بالطريقة التقليدية التي تقوم على السرد التتابعي للتيارات الفكرية، بدون نسق يكشف عن التفاعل بينها وبين الوجود. لقد وضع المؤلّف يده على إشكالية رئيسية في الفكر العربي الحديث، الذي استمدّ رؤاه من الفكر الغربي مع بدايات النهضة العربية، بكلّ ما يتضمّنه ذلك من عمليات تفاعل بالغة التعقيد بين الأنا المتخلّف والمقهور والآخر المتقدّم والقاهر.

ولعلّ ما يكشف عن تعقيد عملية التفاعل الحضاري بين المثقفين العرب والغرب، ما أورده شيخنا الجليل عبد الرحمن الجبرتي في حولياته التاريخية الشهيرة، عما حدث حين هبطت الحملة الفرنسية إلى مصر بقيادة نابليون، مسلّحة بالفكر المتقدِّم، والعلم والتكنولوجيا. جاءت الحملة ـ كما هو معروف ـ وهي مدجّجة بالعلماء الفرنسيين من كل التخصصات، وهم الذين أنجزوا العمل الرائد «وصف مصر». ولم يأت العلماء وحدهم وإنّما صحبوا معهم معاملهم. وبدأ شيوخ الأزهر يترددون عليهم لكي يشاهدوا الأعاجيب العلمية الفرنسية. وزار الجبرتي نفسه معامل الحملة الفرنسية، وخرج وهو يقول «هذه أشياء لا تقوى على فهمها عقول أمثالنا»! هذه في نظرنا استجابة تبدو طبيعية تصدر عمّن لم يتابع الدراسة العلمية، ولا يعرف منهجيتها ولا طريقتها. وهي استجابة لا تلفت النظر في الواقع وليس لها دلالة حضارية خاصة. ما يلفت النظر حقاً ويدعو للتأمّل، الحكاية التي حكاها الجبرتي والتي تتمثّل في أنّ أحد علماء الحملة الفرنسية أراد أن يبهر أحد شيوخ الأزهر، فأجرى أمامه مجموعة من التجارب الكيمائية والشيخ ينظر في انبهار، وهنا أحسّ العالم الفرنسي بنشوة الانتصار على هذا الشيخ المجهول الذي هو في الواقع رمز للثقافة التقليدية المتخلّفة، ولذلك لم يراع حساسية الشيخ، وإنما بادره بالسؤال: «هل عندكم شيء من هذا العلم؟» وأحسّ الشيخ الأزهري أنّه مطالب بالدفاع عن ثقافته أمام هذا الهجوم الحضاري الكاسح، فلم يجد بداً من الارتداد إلى أساطيره الثقافية، فقال للعالم الفرنسي في تحد: «أريد أن أسألك سؤالاً واحداً: هل تستطيع أن تكون في القاهرة وتونس في نفس الوقت؟» ثم بادره قائلاً: «أنت لا تستطيع، أما أنا فأستطيع ذلك إذا كنت من أهل الخطوة!».

فلنتأمّل هذا اللقاء المبكر بين الحضارتين، ولنبسط من آفاق نظرتنا، ولنسر مع التاريخ منذ النهضة العربية الأولى حتى الوقت الراهن، لكي نسأل أنفسنا: هل هناك حقاً فرق جوهري بين مسلك الشيخ الأزهري مع عالم الكيمياء الفرنسي ومسلك الجماعات الاسلامية المعاصرة، التي رفعت شعار «الإسلام هو الحلّ» رافضة كل منجزات الحضارة الغربية الراهنة؟ وهل يختلف هذا المسلك مع مسلك المعهد العالمي لدراسة الفكر الاسلامي ومقرّه في واشنطن (تأمّل!) والذي يرفع شعار «إسلامية المعرفة» والذي عبّر أحد أساتذة علم النفس المصريين في دراسة له منشورة في مجلة «المسلم المعاصر» عن توجّهه بقوله: «نعرض نتائج علم النفس التجريبي المعاصر على الاسلام، فما اتفق معه نثبته، وما خالف الاسلام نحذفه!».

ودلالة ذلك أنّ هذا الأستاذ الذي سبق له أن درس في الجامعات الأمريكية،

وحصل على الدكتوراه في علم النفس التجريبي ـ مثله في ذلك مثل غيره من الأساتذة النشطين في هذا المعهد العالمي ـ والذين يدرسون العلوم الاجتماعية في الجامعات الأمريكية، لم يستطع تقبّل الفكرة البسيطة ـ وإن كانت جوهرية حقاً ـ وهي أنّ العلم يقوم على الشكّ، في حين أنّ العقائد تقوم على اليقين حتى ولو خالفت العقل! إشكالية المثقّفين العرب والغرب التي وضع هشام شرابي يده عليها منذ وقت مبكر، ما زلنا نواجهها، ما دمنا عدنا لكي نطرح الاسئلة الأولى التي طرحها روّاد النهضة وهم في بداية اقترابهم المتوجّس من الغرب.

- ٢ -

«مقدّمات لدراسة المجتمع العربي» اقتراب مباشر من أرض الوطن. وما هو الوطن بالنسبة لنا؟ سواء ولدنا في يافا أو في الرباط أو في القاهرة أو في الخرطوم أو في الرياض أو في بغداد أو في بيروت أو في طرابلس، فالوطن العربي الكبير هو وطننا. وكما أنه لكلّ مثقف عربي حقّ في بلاده الضيّقة ـ مهما اتّسعت ـ فله نفس الحق في أي بلاد عربية أخرى. ألم يكن المفكّرون العرب ـ قبل اختراع الحدود المصمتة ـ يتجولون في ربوع الوطن بغير قيود؟ ألم يعش الشيخ محمد عبده في لبنان، وألم يفتِ في تونس؟ ألم ينشط ساطع الحصري في سوريا والعراق ومصر؟ ألم يحارب عزيز المصري في السعودية وليبيا والآستانة؟ وحتى بعد اختراع الحدود ألم يعش عبد الوهاب البياتي في مصر ردحاً من الزمن، وها هو اليوم بعد تغريبته الكبرى في إسبانيا يعيش في عمان؟.

ألم يعش غالب هلسا عشرين عاماً في مصر حيث أصبح عنصراً فاعلاً من عناصر الحركة الثقافية المصرية قبل أن تجبره السلطات على الخروج؟ ومن هنا حين يعيش هشام شرابي في واشنطن ويكتب في تشريح المجتمع العربي، فهو يعود في الواقع إلى أرض الوطن يحمل همومه، ويصوّب سهامه النقدية إلى السلبيات الراسخة، يستنهض الهمم، ويدعو لكسر القيود، والتحرّر والانطلاق. «المقدّمات» تشخيص سيكولوجي لأمراض المجتمع العربي، فيه ـ ولا شكّ ـ مغالاة كبيرة في استخدام مسلّمات مدرسة التحليل النفسي، ولكنه كان اقتراباً أوّل، من جسد المجتمع العربي المريض، أراد أن يغزوه من ثغرة اللاشعور، وتعمّد أن يكشف آليات الدفاع عن الذات المشوّهة.

«المقدّمات» خطوة أولى في رحلة العودة إلى الوطن، ومن هنا فهي تحمل كل علّات الخطوات الأولى، حين تريد أن تستبين علامات الطريق، وتحاول أن تسبر الغور فتخفق

مرّات، وتنجح في بعض الأحيان. خطوة أولى وجلة، متعثّرة حيناً، وقاطعة صارمة أحياناً أخرى. ولكنها وشت بعزم المغترب على الاقتراب المنتظم من أرض الوطن.

محاولة بكر، ولذلك كان لها أبلغ الصدى، وأقبل عليها المثقّفون العرب، لكي يطالعوا تشريحاً جريئاً لأمراض الشخصية العربية. بسطت المحاولة آفاقها، وامتدّت من بعد وتعمّقت في أعمال علي زيعور، لتصبح رافداً أساسياً من روافد النّقد الذاتي العربي.

- ٣ -

«الجمر والرماد» انتقال إلى دائرة أخرى، حيث يكشف فيها هشام عن ذاته، في سيرة ذاتية بالغة العذوبة. هنا ينفض الأكاديمي عن نفسه قيود الكتابة العلمية بكل طقوسها وشكلياتها، ويقترب بالعمق من أرض الوطن، مستعرضاً ومتأمّلاً مراحل الطفولة والصبا، ومؤرخاً لصدمة القدوم إلى الغرب، هذا العالم المعقّد الغريب. يأتي إليه الكاتب وهو محمّل بكل تراث ثقافته التقليدية، ويبدأ الحوار الحضاري بكلّ تعقيداته وآلامه. تتّسع النظرة لتحاول الفهم والاستيعاب، ويعمل العقل بقوّة لكي يحلّل ويقارن، ولا تهدأ النفس المضطربة إلّا بعد حين.

حين قابلت هشام لأوّل مرة، كنت قد فرغت لتوّي من قراءة «الجمر والرماد». تمثّلت الكتاب في جلسة طويلة عامرة. صدمتني عبارة في الكتاب، ولعلّها آخر جملة في الكتاب - إن لم تخنّي الذاكرة - حين صاح هشام بعدما مرّ بموقف صعب يتمثّل في منعه من الدخول في نقطة حدود عربية:
«يا وطني لن أعود إليك أبداً!».
لم يف هشام بوعده، وإذا هو يعود في السنوات الأخيرة إلى الوطن عودة مزدوجة.

- ٤ -

تصاعدت وتيرة الحضور الثقافي لهشام شرابي في الوطن العربي، زار القاهرة لأوّل مرّة في حياته وتجوّل في دروبها وأزقّتها في خان الخليلي وقصر الشوق والسكّرية، وعاد يوماً من جولته ليقول لي بكلّ الأسى: ذكّرتني القاهرة القديمة بأجواء القدس. اليوم فقط أحسست أنني أعيش في الخارج اغتراباً مزدوجاً.

تعدّدت زياراته للعواصم العربية، أصبح أكثر التصاقاً بالهموم العربية، زادت حدّة

بصيرته، وتعمّقت علاقاته مع المثقّفين العرب على أرض الوطن. أصبحت له جماهير تتعلّق به، وتقبل على محاضراته وتتابع كتاباته.

كانت هذه هي العودة الأولى للوطن. وتمثّلت العودة الثانية بكتابه الأساسي «النظام الأبوي وإشكالية تخلّف المجتمع العربي». كُتب أوّلاً بالانكليزية ثمّ ترجم إلى العربية، ليصبح من أعمق التحليلات النقدية للمجتمع العربي المعاصر. هو لا يُقنع ـ بعد أن اتّسع نطاق الخبرة وبسطت العقلانية الهادئة جناحها على خطابه ـ بالنقد، ولكنه يقدّم نظرية للتغيير الاجتماعي، بلا هتافات ثورية زاعقة، ولا حركات انقلابية عشوائية، وإنّما من خلال تحرير المجتمع من أثقال السلطوية، عبر البناء الدؤوب طويل النفس، يلملم فيها المجتمع المدني العربي شتات نفسه، بعد أن بعثرتها الأبوية الخانقة، والسلطوية الغاشمة، دعوة للنساء لكي يفكّنّ قيودهن، ودعوة للشباب، ودعوة لكلّ المواطنين، أن يستنهضوا قواهم ليعملوا في إطار مشروع مجتمعي واحد، للوصول إلى الهدف: الانعتاق والتحرّر، حيث تعبّر الشخصية الانسانية عن كلّ قدراتها على الخلق والابداع.

«النظام الأبوي» بدأ يشقّ طريقه بثبات، لكي يكون الخطاب النقدي الأساسي في الحقبة المقبلة، يحلّل ويشخّص ويشير ويتّهم ولكنّه أبداً لا يغلق الأبواب أمام الأمل، فليس مثقفاً عربياً قومياً حقيقياً من يقوم فينا لكي ينظر لليأس أو يكون داعية للتشاؤم والاستسلام.

ـ ٥ ـ

من أين يأتي الأمل؟ يجيب هشام شرابي ـ من حيث لا تحتسب ـ من حركة النقد الحضاري الصاعدة، والتي يقودها من يطلق عليهم النقّاد الجدد.

يلفت النظر بشدّة إلى أنه تابع بدقّة بالغة كلّ الأصوات النقدية الهامّة التي ظهرت على المسرح في العقود الماضية.

قرأ أعمالهم بدقة، وعرض لأفكارهم بتعاطف شديد، ونقد سلبيات خطابهم، وركّز على جوانب فكرهم المضيئة، وقدّم تحليلاً سوسيولوجياً عميقاً لعلاقاتهم بقرنائهم المقيمين في الغرب.

فصل «النقاد الجدد» من أهمّ فصول الكتاب، لأنّه يتعلّق بالمستقبل. ذلك أنه لو أُتيح لحركة النقاد الجدد أن تتجذّر في الأرض، ولو استطاعوا ـ عبر خطاب غير ملتبس،

وخالٍ من الحذلقة الفكريّة والغموض غير المجدي ـ أن يصلوا إلى الجماهير العريضة بعبارة واحدة لو تحوّلوا من نخبة فكرية متميّزة، إلى مثقفين عضويين (بتعبير جرامشي)، لكانت تلك بداية النّهضة العربية الثالثة.

ترى لِمَ نترك هشام شرابي ـ في هذا السياق الهامّ ـ يتحدّث بلسانه بدلاً من أن يتحدّث عنه؟

في آخر فقرة من فقرات فصل «النقاد الجدد» يقول شرابي تحت عنوان «النقد والابداع»: «وأوّل ما يتوجّب أخذه بالحسبان، اعتبار النقاد الجذريين أصحاب منهج أكثر منهم أصحاب نظريّة، ذلك أنّهم منشغلون بترويج نقدي أكثر من انشغالهم بابتكار نظريّة أصيلة».

ويواصل شرابي «. . . وعلى الرغم من عجز النقد والتأليف عن التوصّل إلى فكر نظري أصيل، فإنّ النقد الجذري، مع اختلافه النوعي عن كلّ أشكال النقد الأبوي المستحدث منذ بدء النهضة، لا يمثّل سوى مرحلة أولى من الوعي الذاتي المستقلّ. ويمكن اعتبار النقد في صورته الحالية أنّه المستوى الأوّل من سياق عملية يمثّل فيها التأليف (المنظور المستقلّ، التماسك، الوحدة) والإبداع (الرؤية المستقلّة، النظرية الأصلية، «التجاوز») المستويين العلويين. وعلى الحركة النقدية أن تستوعب هذه المستويات الثلاثة حتى تتوصّل إلى تحقيق وعي ذاتي أصيل ومستقلّ».

- ٦ -

هكذا تكلّم هشام شرابي. ليس في الكتاب فقط، وإنّما في كافة المحافل العامّة. في أزمة الخليج علا صوته، في الصحف والاذاعات العربية، وأصبح المصريون يطالعون مقالاته في صفحات «الأهالي»، والاردنيون على صفحات «الدستور» أو «الرأي»، وربّما المغاربة أيضاً في صحف ومجلّات متعدّدة.

من سبق له أن توعّد وطنه في لحظة غضب عارمة بأنّه لن يعود إليه أبداً، إذا به يعود عودة مزدوجة: مناضلاً عربياً لا يتخلّف عن معارك النضال، وناقداً اجتماعياً حادّ النبرة، يشحذ الهمم، ومبشراً بنهضة جديدة، وداعية لثورة عقلانية، تندفع لتحيي موات المجتمع المدني في كافة أقطارنا العربية، وإذا كنّا لم نصل بعد إلى أنسانية جبران خليل جبران الشاملة حين صاح «الأرض كلّها وطني، وجميع البشر مواطني»، فهل كثير على

المثقّف القومي العربي الملتزم أن يشرّع ـ ليس في حدود قطره الذي ينتمي إليه فقط ـ وإنّما للمجتمع العربي في مجموعه؟

كان هذا هو التوجّه الرئيسي لمفكّري النهضة الأولى وعلى رأسهم رائد التنوير رفاعة الطهطاوي، وأصبح هذا التوجه تقليداً ثقافياً، جعل من فضاء المجتمع العربي ساحة للنضال في سبيل التحرّر.

هشام شرابي في كتابه الجَسور «النظام الأبوي وإشكالية التخلّف العربي» يتابع التقليد الذي أرساه مفكّرو النهضة العربية، ويعود إلى أرض الوطن الذي لم يغب عنه لحظة واحدة!

السيد يسين

(باريس ٢٢ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٩٢)

حليم بركات

تجاوز معضلة الذاتية والموضوعية

ليس من السهل الكتابة عن هشام شرابي رغم قراءتي لجميع ما كتب ومعرفتي به معرفة شخصية مكثّفة (تكاد أن تكون يومية) لمدة تزيد على ربع قرن. لا تصدر هذه الصعوبة عن غموض هشام في شخصه أو كتابته، فهو في رأيي شديد الوضوح في الحالتين وإن كان في الأخيرة أكثر منه في الأولى، بل عن عمق القضايا التي تشغله من ناحية، وتعاليه عن الجزئيات والشكليات والتبسيطات من ناحية أخرى، وإصراره على الاحاطة بموضوعاته من منظور متعدّد الزوايا ومن خلال المعاناة في حياته العامّة والخاصّة.

نتيجة لكل ذلك نجد أنّ معاناته العقلانية معاناة روحية أيضاً أو نابعة منها ومتّصلة بها اتّصالاً وثيقاً، والعكس صحيح. وهذا في رأيي ظاهرة نادرة في الكتابة، وتكاد تقتصر على العباقرة والعظماء في التاريخ.

لأنّ هشام شرابي يتعالى عن الجزئيات والشكليات والتبسيطات ولا يهمّه الحوار لمجرّد الحوار والتعبير عن الذات أو للتسلية، يبدو لمن يتعرف إليه من الوهلة الأولى أنّه عقلاني إلى أبعد حدود العقلانية و«بعيد عن الناس» و«جدّي أكثر من اللزوم» و«غير اجتماعي» بالمعنى المألوف لهذه المصطلحات. ولا تختلف علاقته هذه مع الناس عن علاقته بأقرب المقرَّبين منه وعلاقته حتى (أو ربما خصوصاً) بنفسه فهو قاسٍ في توقّعاته من نفسه كما هو قاسٍ في توقّعاته من الآخر. إنّه انطباع خادع يتكوّن فقط للوهلة الأولى ومن خلال المعرفة المسطّحة العابرة.

ومع هذا يدرك من يقرؤه قراءة سطحية ويحاوره حول القضايا التي تشغله بأنّه ذاتي

إلى أعمق أبعاد الذاتية وأغناها. فهو يبدأ من المعاناة والأحاسيس المكبوتة والتجارب الشاملة فيها يكتب ويلتزم وينشط ويناقش. لذلك تفاجأ الكثيرون بقراءة «الجمر والرماد»، فقد اكتشفوا حقاً جمراً تحت الرماد.

من ناحية أخرى، ومن أجل تَفَهّم هذا التباين الظاهري، أقول إنّ هشام شرابي تدرّب من خلال دراسته للفلسفة والعلوم الاجتماعية ودوره كأستاذ جامعي والتزامه بقضايا المجتمع وليس بقضاياه الخاصة كفرد وانخراطه في حركات اجتماعية وسياسية، تدرّب على أن يكبت عواطفه الشخصية ويتجاوز ذاته باسم الموضوعية والشمولية والقضية العامّة. وحين يكبت عواطفه ويتعالى عن تجاربه الخاصّة، هذا لا يعني أنه يتغلّب عليها حقاً، فإنّ كتاباته ومناقشاته تنبع منها وتصبّ فيها. بهذا المعنى فقط يتمكن من تجاوزها.

في صلب هذه المعضلة، معضلة الملاءمة بين الذاتية والموضوعية في شخصه واهتماماته، يقع سرّ تكوّنه الفكري، هذا ما نكتشفه بشكل خاصّ في مؤلفاته «الجمر والرماد»، و«النيوبطركية» و«النقد الحضاري». لذلك جاءت هذه بين أهم إنجازاته.

وفي صلب هذه المعضلة، نكتشف أيضاً لماذا يكون شرابي ميّالاً للصمت أو قلّة الكلام في أحاديثه أو حواراته في الجلسات الخاصّة، ولكنّه ما ان يتغلب على الرقابة الذاتية حتى تتدفق أفكاره ومشاعره متمازجة آسرة في عمقها ودقّتها وتفرّدها وأسلوبها فيفجّر في الحضور منابع الإبداع الأصيلة والقدرة على التحرّر من المكبوتات. بهذا يقترب كلامه الشفهي، كما يقترب كلامه المكتوب، من الاعتراف بالمكنونات الداخلية التي نادراً ما نعترف بها حتى لأنفسنا. ويأتي كلامه، كما تأتي كتاباته، أقرب ما يكون من الاعتراف، لأنّ ما يفكر ويحسّ به هشام شرابي ينبع من معاناة تشمل الخاصّ والعامّ في مزيج غريب من التفرد والدقّة والشمولية. ولذلك أيضاً هذا التقارب النادر بين لغة الكلام ولغة الكتابة في كتاباته باللغة العربية. وهذا مهمّ جداً لأنّنا نعرف أنّ اللغة العربية كما تربّينا عليها هي بين أكثر اللغات ازدواجية من حيث الانفصام بين المعياريّ والمعاش في واقع الحياة اليومية. لذلك تصبح بين أهم إنجازات الكاتب المبدع أن يتمكن من تجاوز هذا الانفصام.

وفي كتاباته كما في مناقشاته، يتجاوز هشام شرابي أيضاً اللغة السردية إلى اللغة التحليلية فيربط بين الأحداث أو الظواهر ومسبّباتها ونتائجها ربطاً محكماً خلّاقاً. بهذا يستفيد من مختلف النظريات الفلسفية والبسيكولوجية والسوسيولوجية والسياسية، ولكن بعد أن يدمج بينها في إطار نظري واحد مُسْتَمَدّ من تجاربه واهتماماته وصياغته الخاصة.

استفاد هشام شرابي من هيغل وماركس وهايدغر، مروراً بنيتشه، ومن فرويد وماكس فيبر وكتابات البنيوية الحديثة وما بعد الحداثة في الوقت الحاضر، ولكنّه طوّع كلّ ما قرأ إلى مشيئته ورؤيته النابعة من معاناة متفرّدة هي مزيج غريب من التجارب الخاصّة والقومية في عصر الانهزامات والبحث عن حلول مجدية.

وكما قرأ وتأثر بالفكر الغربي الحديث والقديم، استفاد أيضاً من التراث الفكري العربي وخاصّة كما يتجلى في كتابات المفكّرين العرب المعاصرين. وقد وسّع مؤخراً نطاق قراءاته للمفكّرين العرب في المشرق لتشمل المغرب، ففافتتن بما اكتشفه إلى أبعد حدود الافتتان، حتى بدأ يشعر أنّ الحداثة الفكريّة، في الوقت الحاضر، تنتشر في الثقافة العربية عن طريق المغرب في كتاباته النقدية.

ولأنّ شرابي يكتب انطلاقاً من معاناته الخاصّة والعامّة والذاتية والقومية، نجد أنّه في كتابه «النيوبطركية» كان يخاطب القارىء العربي في إطار النقاش الدائر بين العرب حول التجدّد والتحوّل مع أنّه وضع الكتاب بالانكليزية. ما سمّاه سابقاً (١٩٧٠) التحدّي الغربي والتحديث في إطار اللقاء بين الشرق والغرب وصنّفه حسب الانتماء الديني والتوجّه الديني أو العلماني في كتابه «المثقفون العرب والغرب»، أصبح يسمّيه بعد عقدين (١٩٩٠) التبعيّة والاندماج في النظام العالمي الرأسمالي، هذه التبعية التي أدّت ليس إلى الحداثة بل إلى تحديث البطركية (كما قال جلال أمين إنها أدّت إلى تحديث الفقر) وتشويه عملية التغيير مصنّفاً الاتّجاهات في إطار التكوّنات الطبقية وعلاقات الاستغلال والسيطرة. في ظلّ هذه التبعية وما نتج عنها من تشويه فلم يعد المجتمع العربي تقليدياً أو حديثاً، هيمنت البورجوازية العربية الصغيرة وصانت بالقمع والسلطويّة موقعها في رأس هرم النفوذ والوجاهة، وسادت العلاقات العمودية التي تقوم على التحكم وليس على العلاقات الأفقية التي تقوم على المساواة والتعادل. وفي هذا الاطار أيضاً انحلّت الحياة السياسية العربية إلى سلطوية محلّية.

وبعد أن ركّز شرابي على العائلة والتنشئة الاجتماعية في الأسرة، وخلال سنوات التكوّن الأولى، في معرض بحثه عن أسباب هزيمة حرب الخامس من حزيران ٦٧، أصبح في كتاباته الأخيرة يركّز على المجتمع والمؤسسات الاجتماعية والسياسية المختلفة. إنّه تطوّر في إطار تحليل الواقع في سبيل تغييره، إنّما من موقع عربي.

وفي رؤيته السابقة، كما في رؤيته اللاحقة، انطلق شرابي من معاناة صميمة مسلحاً

بالفكر النقدي القائم على المصالحة بين الذاتية والموضوعية، والأنا والآخر، والخاصّ والعامّ. من هذا التميّز والتفرّد في حياته كما في كتاباته ومناقشاته. إنّه انسجام الفكر النقدي مع نفسه في تحليل الواقع وتغييره في آن معاً.

حليم بركات

عيسى بلّاطه

بين الجمر والرماد

كتاب هشام شرابي «الجمر والرماد» الذي نشرته دار «الطليعة» في بيروت لأوّل مرّة سنة ١٩٧٨، يحتلّ لدى القرّاء مكانة خاصّة بين مؤلّفاته، ذلك أنه يكشف ما مرّ به هذا المفكر الفذّ من تقلّبات الفكر والعاطفة والاتّجاه، ويلقي عليه أسطع الأضواء لنراه إنساناً «لا يعيش. . . حياته الشخصية فحسب، بل أيضاً حياة عصره وجيله» على حدّ كلمة توماس مان المقتبسة من «الجبل السحري» التي صدّر هشام شرابي بها هذا الكتاب.

صحيح أن كتاب «الجمر والرماد» يعلن عن نفسه أنه «ذكريات مثقّف عربي»، وقد سبقته ولحقته ذكريات أخرى لمثقّفين آخرين مثل «الأيّام» لطه حسين (١٩٢٩)، و«حياتي» لأحمد أمين (١٩٥٠)، و«سبعون» لميخائيل نعيمه (١٩٥٩)، و«البئر الأولى» لجبرا إبراهيم جبرا (١٩٨٧)، وغيرها. ولكلّ منها ميزات أدبية عظيمة، لكن كتاب هشام شرابي مع هذا يظلّ ذا ميزة خاصة وأثيرة لأنّه لمس منطقة حسّاسة في حياة الفرد العربي والأمة العربية لم تمسّها الكتب الأخرى بهذا الوعي للحقيقة والواقع.

في مؤلفات هشام شرابي الأخرى يسير القارىء مع فكره متعرجاً بين حنايا التحليل والنقد آونة، وملاحقاً لمنعطفات التاريخ والسياسة، آونة أخرى. ولكنّه يبقى موقناً بالفكر الذي يقوده إلى النتائج التي يرمي إليها المؤلّف، سواءً اتفق معه القارىء أم خالفه. فالفكر هو العنصر الفعّال في هذه المؤلفات، وهو الذي يتناول الأحداث والحقائق ويفسّرها وينسّقها ويضعها في سياق منطقي يؤدّي في النهاية إلى الغايات التي يريدها.

أما في كتاب «الجمر والرماد» فالفكر يجد نفسه أمام نفسه، فلا يجديه تنسيق منطقي

لأنّ الأحداث والحقائق الواقعية تجرفه في تيّارها، وتحمله في النهاية على أن يسائل ذاته، وتضطرّه في آخر المطاف إلى أن يتفتّح لكي يتفهّم ويتغير. لا يستطيع الفكر أن يملي إرادته لأنّه في موقع المواجهة مع نفسه، أي مع تكويناته الداخلية التي هي انعكاس وترسّخ للقيم الاجتماعية والمُثل الأخلاقية التي درج عليها منذ النشأة الأولى. فيبدأ يرى التناقضات التي كانت مقبولة لديه سابقاً، وإذا بالرؤية الواقعية للأحداث والحقائق تلحّ عليه الآن في اتجاه التغيّر الذاتي، والانفتاح على آفاق فكر جديد يرفض ما درج عليه سابقاً. لذلك يستعدّ لهدم القديم من أجل بناء مفهوم جديد لذاته ولمجتمعه ولعلاقاته مع الناس.

إنّ الفترة الزمنية التي يتناولها كتاب «الجمر والرماد» الممتدّة على طول خمسة عقود تقريباً إلى سنة تأليف الكتاب ونشره هي فترة حرجة من تاريخ العالم العربي، خرج فيها معظم العرب من تحت نير الاستعمار والانتداب والحكم الأجنبي إلى الاستقلال الوطني. وهي الفترة ذاتها التي خرج فيها هشام شرابي من طفولته وصباه ومراهقته إلى الشباب والرجولة، ومن التفكير النخبوي الانعزالي الذي أفرزته الطبقة البورجوازية التي كان هو منها إلى الفكر الشعبي الذي التحم بحياة جماهير الناس. وهي الفترة ذاتها التي خرج فيها هشام شرابي من فلسطين ثم من البلاد العربية إلى أمريكا وعرف فيها حياة المنفى والحنين إلى الوطن، كما عرف فيها لسع «الجمر» وبرودة «الرماد» في ما حاول أن يقوم به من عمل في الوطن عندما رجع إليه فترةً وفي ما حاول أن يفعله ليعيد إلى حياته معنى يحدوها إلى الأمام، ويلهم مجتمعه قدرة تشدّه إلى الحرية والعلاء، ويسعى من أجل تحقيق وحدة لأمّته تجمعها على القوّة وكرامة العيش. وفي محاولاته كلّها كانت نار حماسته واندفاعه تلاقي انطفاء الجذوة لدى من كان يجهد نفسه لخدمتهم ورفع شأنهم وتغيير واقعهم. كان جمره يلاقي رماداً. وتراه في آخر سطر من كتابه يقول: «لقد نبذتني يا وطني.. لن أرجع إليك.. لن أرجع أبداً..» (ص ٢٣٨). وليس سهلاً على من عرف «الجمر» أن يقول هذا، فإذا ندّت منه هذه الصرخة في لحظة يأس وألم سجّلها على نفسه في كتاب ينشره على الناس، وجلس بعدها ليكتب للكتاب مقدّمة سمعتهُ يقول فيها: «شعبي هو جزء من حياتي لم أتركه يوماً، ووطني أحمله في قلبي لا أقدر أن أتخلّى عنه. سأعود يوماً...» (ص ٩). وفي ما بين هذين القطبين يمتدّ نصّ كتاب «الجمر والرماد» وتجارب عمرٍ تلعب فيه الثقافة وأحداث السياسة دوراً كبيراً، ويجري فيه امتحان قيمٍ قديمة تفشل في إثبات ذاتها أمام مجتمع يتغيّر، فتندحر شيئاً فشيئاً ليتحقّق تكوين شخصية جديدة تتّسع لفهم جديد ورؤية جديدة.

حدثان كبيران يسيطران على محتوى «الجمر والرماد»، ولكلّ منهما آثار ما زالت ماثلة في كيان الأمّة العربية والانسان العربي، ومازال لهما في حياة هشام شرابي من العمق والقوة ما يحرّك فكره حتى اليوم وإلى آخر العمر.

الحدث الأول خطب جلل لا يعرف له التاريخ مثيلاً لأنّه كارثة حلّت بشعب لا بفرد، وكانت نتيجتها ضياع أرض وتقطيع أوصال مجتمع وتشريد آلاف من البشر ظلماً. هذا الحدث الأول هو نكبة فلسطين (١٩٤٨).

أما الحدث الثاني فهو خطب جلل أيضاً وكارثة شنيعة حلّت بفرد ولكنّ أبعادها تمتدّ إلى شعب بأكمله ما زال أفراده يعانون القهر، وإلى مجتمع بأسره ما زالت بنيته تنطق بالظلم، وإلى وطن كبير ما زال أبناؤه يهفون إلى العدالة وكرامة العيش وإلى حرّية القول والرأي والعمل. هذا الحدث الثاني هو إعدام الزعيم أنطون سعادة (١٩٤٩).

يقف هشام شرابي إزاء هذين الحدثين الكبيرين في كتاب «الجمر والرماد» ليشير إلى القيم الأخلاقية القديمة التي اتّصف بها هو ومعاصروه آنذاك، وليواكب التطوّرات التي أدّت إلى هاتين الكارثتين وهو عليهما شاهد. ولا يقصّر في لوم ذاته ونقد الطبقة الاجتماعية الغنية التي كان ينتمي إليها، والحزب السوري القومي الاجتماعي الذي كان هو أحد أعضائه البارزين. وعلى الرغم من إعجابه الشديد بالزعيم أنطون سعادة ومحبّته له فإنّه لم يتورّع من القول: «إنّه كان مخطئاً في تقويمه للحزب ولقوّته الحقيقية». ويقول عن عدم واقعيّته: «كان يتحدّث عن الحزب كأنّه دولة قائمة، على وشك أن يتسلّم الحكم». ويضيف: «أظنّ أن سعادة لم يسبر تماماً عمق الشعور الطائفي والعشائري والإقطاعي في البلاد» (ص ١٩٦). وحين يتحدّث عن فشل الحزب يقول: «كان فشله الأكبر في جذب الطبقات العمالية والزراعية الفقيرة إليه». ويضيف: «كان الحزب نخبوياً في تركيبه ونظامه وعلاقات أعضائه». ويزيد: «. . . فَصَلَ الفكرُ المثاليّ بيننا وبين واقعنا الاجتماعي المحسوس. وبقي الحزب حركة محدودة الحجم والعدد عاجزة عن تعبئة الجماهير. . .» (ص ١٩٧).

لكنّ هشام شرابي يوجّه النقد لنفسه أيضاً. فهو يعترف أن شخصيّة أنطون سعادة قد طغت عليه كلّياً فلم يثر معه التساؤلات حول موضوعات مبدئية وعقائدية وتنظيمية في الحزب كما كان يفعل آخرون مثل فايز صايغ وغسان تويني وكريم عزقول مثلاً، ويعترف كذلك أنه قَبِلَ مواقف سعادة الفكرية التي كان هو يتردّد في قبولها في دخيلة نفسه «مثل إسباغه صبغة الكلّية على المجتمع لتحقيق أهدافه، . . . وأيضاً مناداته باقتصاد قومي يقوم

على الإنتاج (الرأسمالي) دون تغيير في ملكية قوى الإنتاج» (ص ٨٢ ـ ٨٣). ويؤكّد هشام شرابي اليوم أنه ما كان ليبقى عضواً في هذا الحزب موالياً له لأنّ نضوج الفرد ونموّه النفسي وتوصّله إلى مستوى معيّن من الوعي يحتّم قيام العقل الناقد ونهوض الفكر الحرّ الرافض لمجرد الإيمان أساساً للحقيقة التي تنضمّ حياة الفرد حولها. ويقول هشام شرابي إنّ هذا هو ما حصل بالنسبة له (ص ٨٣).

أما كارثة فلسطين فهي في منظوره ليست نتيجة لمؤامرة الاستعمار والصهيونية فقط، بل هي أيضاً نتيجةٌ لما كان المجتمع العربي يتّصف به من أخلاقيات تقليدية وقيم اجتماعية ماضوية ترسّبت في بناء طبقي تسيطر عليه قلّة تتحكّم في قوى الإنتاج ولا سيما ملكية الأرض والعقارات، وينسحق الفرد العادي تحت جبروتها وتحت ما خفي وما ظهر من علائق نظامها المجتمعي بحيث لا يبقى لهذا الفرد إلاّ الاغتراب والاستلاب، والركون إلى الغيب والغيبيات، ومنح ولائه للجماعة الأوّلية من عائلة أو قبيلة أو طائفة دينية دون الانتماء إلى الجماعة الكبرى التي تؤلّف الوطن.

فحين يذكر هشام شرابي الذين كانوا يدرسون معه في الجامعة الأمريكية في بيروت (١٩٤٣ ـ ١٩٤٧) قبل رحلته إلى أمريكا للدراسة العليا، يقول: «كان جميع الذين يدرسون في الجامعة الأمريكية في بيروت من طبقة غنية أو متوسطة الحال على الأقل. كنا قلّة من عشرات الآلاف من شبان شعبنا أتيح لها أن تحصل على العلم والثقافة العالية. ولم نكن، مع ذلك، نشعر بأننا نتمتّع بامتيازات خاصة حرم منها الباقون. تعوّدنا أن نسكن البيوت الواسعة ونتمتّع بالحياة كما نريد، لا نعرف للحرمان معنى، كأنّ السعادة حقّ طبيعي لنا. تعلّمنا منذ الصّغر أن ننظر إلى الفقراء بمنظار خاص. كان الفقر جزءاً من حياتنا، لكنّه كان خارجها، بعيداً عنها، كالأكواخ المتناثرة حول أحيائنا الفخمة. كان الفقراء بشراً مساكين نرأف بهم ونتألّم لفقرهم لكنّهم كانوا ينتمون إلى عالم آخر...» (ص ١٧)، «ولم يدر بخلدنا أنّ هناك علاقة بين ثرائنا وبؤسهم» (ص ١٨).

ويتحدّث عن طبقته فيقول: «كانت أهمّ القيم في حياة الطبقة الاجتماعية التي انتميت إليها هي المكانة الاجتماعية واسم العائلة والكرم التظاهري تجاه الضيف. كان للكرامة معنى خاص عند هذه الطبقة، فأقلّ شيء يثير شعورها بالكرامة. من هنا، في فترة الاحتلال اتّخذ الشعور الوطني عند هذه الطبقة شكل كرامة أهينت أكثر منه شكل حقّ قومي أو حرّية ديست، فكأنّ كرامة العائلة والحقّ القومي والحرّية أشياء متساوية. أمّا أنّ الشعب كان يعيش حياة ذلّ وقهر، وتهان كرامته كل يوم، فأمر لم يكن يدخل في

مفهوم هذه الطبقة. من هنا لم يكن في مضمون الوعي القومي الذي ترعرعنا عليه ما يربط حياتنا وعملنا بواقع شعبنا وحياته... أما تحرير الشعب وتحرير المجتمع، بمعنى أن يستعيد الإنسان إنسانيته والمجتمع وحدته وحريته فأمر لم يدخل في تصورنا أبداً» (ص ١٨ ـ ١٩). وحين يذكر هشام شرابي مغادرته فلسطين للدراسة العليا في أمريكا في كانون الأول سنة ١٩٤٧ والبلاد على حافّة الهاوية قبل الكارثة، وبرفقته فايز صايغ، يقول: «أسأل نفسي الآن... كيف غادرنا بلادنا، والحرب قائمة فيها، واليهود يستعدّون لابتلاعها. لم يدر هذا السؤال في بالي حينئذ، ولا أظنه دار في بال صديقي فايز أن يكون اليهود في مثل سنّنا، وبينهم الفتيات، جميعاً مجنّدين، فأمر لم يكن يخطر على بالنا، كذلك لم يخطر على بالنا تأجيل دراستنا والبقاء في وطننا لنقاتل. كان هناك من يقاتل عوضاً عنا. أولئك الذين قاتلوا في ثورة ١٩٣٦، والذين سيقاتلون في المستقبل. إنهم فلاّحون، وليسوا بحاجة إلى التخصّص في الغرب. موقعهم الطبيعي هنا، فوق هذه الأرض. أما نحن ـ نحن المثقّفين ـ فموقعنا في مستوى آخر. نحن نصارع على جبهة الفكر ونقاتل قتال العقل المرير...» (ص ١٢ ـ ١٣).

وهكذا يُترَك الدفاع عن فلسطين للفلاّحين الفقراء بقيادة زعماء الطبقة الغنية ـ إياها ـ التي تسيطر على أراضيهم وتتحكّم بمصائرهم إلى أن يضيع الوطن. ولا ينفع تدخّل الدول العربية لأنها بعجزها تؤكد فقط على ضياع الوطن، فهي على أفضل تقدير صورة أخرى مكرّرة من هذه الطبقة نفسها.

أما الثقافة في ذكريات هذا المثقّف العربي فتحتل مساحة كبيرة من كتابه «الجمر والرماد» ولكن القارىء لا يتعرّف إليها فقط من خلال ما مرّ به هشام شرابي من أدوار التعليم والتربية، ومن خلال الذين درس عليهم من معلمين وأساتذة في المدارس والجامعات، حيث تلقى المعرفة التي صنعت منه هذا العربي المثقّف، وإنما يتعرّف القارىء إليها أيضاً من ذلك النسيج الخفيّ الذي تنسجه هذه الثقافة بخيوط غير مرئية وتشدّ بها المجتمع وبنيته الطبقية وأخلاقياته وقيمه التقليدية لتدوم للمسيطرين سيطرتهم.

يقارن هشام شرابي في «الجمر والرماد» بين الثقافة التي تلقّاها في الشرق العربي والثقافة التي نالها بعد ذلك في أمريكا. ويفصّل للقارىء طرق التدريس المتبعة هنا وهناك ليرشده إلى كون الثقافة جزءاً من النظام المجتمعي العام. وحين يذكر أساتذته العرب في الجامعة الأمريكية في بيروت لا يستثني منهم إلا شارل عيساوي كأستاذ ساعد طلابه على الفهم والتفكير المستقلّ. أما الآخرون فقد كانوا يتبعون أسلوب الوصف والخطابة والوعظ

في محاضراتهم ويرتجلونها ارتجالاً متغطرساً فاقداً لكل منهجية، ويتوقّعون من طلّابهم القبول بآرائهم والاستسلام لها. ويختصر هشام شرابي وضع الطلاب في الجامعة الأمريكية في بيروت بقوله: «خضعت حياتنا في الجامعة لسلطتين كان لا قدرة لنا على مغالبتها: سلطة الإدارة وسلطة الأستاذ. كانت سلطة الإدارة بالنسبة إلينا كسلطة الدولة بالنسبة إلى المواطن، شاملة متكاملة لا نعرف أين تبدأ وأين تنتهي. أما سلطة الأستاذ فكانت كسلطة الأب بالنسبة إلى أبنائه، تفرض من فوق، ولا تقبل المعارضة أو النقض» (ص ٢٦). ذلك أنّ الهدف الأساسي لعملية التثقيف التي اختبرها هشام شرابي في الجامعة كان يقوم على تطويع الطلاب وإخضاعهم نفسياً، شأن هدف التثقيف في العائلة والمدرسة (ص ٢٧). وقد تبيّن له بالتالي حين التحق بجامعة شيكاغو في أمريكا أنّ مقدرته النقدية والتحليلية كانت ضعيفة، وأنه لم يؤهّل للتفكير المستقلّ وللكلام المبني على الاتّزان والاعتدال. فقد كان يتكلّم بالمطلقات وبلهجة الجزم والتعبير القاطع النهائي وكأنّه دائماً على صواب. وهي صفات عرف أنه أخذها عن الأساتذة والآباء في الشرق العربي حيث مناقشة كلّ ذي سلطة أمرٌ غير وارد. وكان عليه أن يتخلّص شيئاً فشيئاً من عاداته الذهنية هذه ومن نمط تفكيره هذا ليكتسب مرونة العقل الواعي واستقلاليته، دون أن يفقد واجبه في احترام عقول الآخرين وشخصياتهم. وكان عليه كذلك أن يحمل نفسه على الالتزام الفكري بمنهجية واضحة، هي التي أصبحت فيما بعد من أهمّ صفاته في مؤلفاته.

عيسى بلّاطه

منتريال، ١٩ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٢

محمد بنيس

متأصل في الحياة

١ ـ حريتي هي ما يـرتعِشُ، كُلّما قرأتُ لهشـام شرابي، أو كُلّما تحدثت إليـه. إنه، حتـماً، من أساتـذتي وأساتـذة جيلي، الـذين تعرفنـا عليهم، منذ نهايـة الستينيـات، عـبر الأقطار العربية العديـدة. واحد من هؤلاء الـذين علموني، شيئـاً فشيئاً، كيف أنتمي إلى الفكر بقدر عشقي للشعر، وكيف تكون الحرية أخت الحياة. واختصاراً، كيف تكـون لي عروبة مغايرة، بشجرة نسبها، وبإرادتها الجديدة.

هشام شرابي. أدونيس. أنطون مقدسي. عبد الله العروي. عبد الكبير الخطيبي. أسـماء تحضرني، بالبـداهة لتشكّـل أفقاً فكـرياً ـ ثقـافياً، وخـاصة في السبعينيـات، يعلن قطيعته مع الخطاب القومي أساساً، ويؤكّد أنّ حـالة الثقـافة العـربية بحـاجة إلى «سـلاح النقـد». من المـواقـع كلّهـا، ودفعـة واحـدة. هشـام شرابي، منـذ تلك السنـوات، التي أصبحت الآن وكأنّها تعود لزمن أسطوري، كان لي مصاحبـاً. ولم أكن أعلم عنه غـير أنه «آلة حرب»، له دوام التعلّق بأسس مجتمع عربي متحرّر وحديث.

٢ ـ من كـان، في السبعينيات، يجرؤ على نقـد المؤسّسة السيـاسيـة التقـدمية، في شؤون حياتها اليومية؟ هشام شرابي كان بـالتأكيـد أهمّ من أنجز عمـلاً بهذا الخصـوص، فحملنا، من خلال مذكّراته إلى كلمات الجمر. عنـدما أستحضر، ثـانية، تلك المرحلة، وأرى إلى سطوة المؤسّسة التقدمية، وخاصّة منهـا التي اختارت وضعيّـة المعارضـة، أو بناء الدولة النقيضة، أعجز عن تخيُّل ما كانت كتابة هشام شرابي تمثّله من مخاطرة. في شمـوخ الرعب قرّر هشام أن يؤكد حرّيته ويعلمنا كيف نؤكّدها، نحن أيضاً، مهما كان المآل.

بهذا المعنى يكون هشام شرابي مثقفاً، لا رجل سياسة. والفرق كبير. المثقف تختار كلماته لديه زمانها، فيما رجل السياسة يترك الزمان نفسه يختار له الكلمات. وهشام شرابي، المثقف الحر، لم يحاصر الكلمات ليلقي بها في زمان ما، بل يستدعيها لتقتحم الزمان، فتجدّد هيئته ومصيره. كذلك هي أعمال هشام شرابي، من الدراسة الفكرية إلى المذكرات الحياتية. نهران متآخيان، ينحدران من حيث يجب أن يكون الانحدار. حيث المخاطرة سِمَة الكتابة. ولكنهما نهران هيرقليطيان. يتداخل فيهما الزمن بأسئلته ومعرفته، والمعيش تجسيد حيّ للزمن.

نقد المؤسّسة التقدمية، في شؤون حياتها اليومية، يلتقي بنقد الأفكار وبإعادة قراءتها أو كتابة تاريخها. وذلك هو مبتغى هشام شرابي، الذي لم يبدأ بالأفكار لينتهي عندها، بل بدأ بالمشروع التحرّري - التحديثي للمجتمع العربي ليرحل معه، من حالة إلى حالة، ومن سلطة إلى سلطة، حتى عثرت سلطة المجتمع البطريركي على توزّعاتها في التأمل والتحليل.

٣ - ويقترب هشام شرابي من الثقافة المغربية. قد لا يبدو هذا، اليوم، كلّه غريباً أو باعثاً على الإثبات، ولكنه لم يكن كذلك، من قبل، في السبعينيات وبداية الثمانينيات. عبر أعمال عبد الكبير الخطيبي، وخاصة «الاسم العربي الجريح»، كان اللقاء يشير إلى منعطف فكري، تعيّنه أسئلة الذات والخطاب معاً، أو الذات والآخر أيضاً. كان ذلك يتطلّب حرّية فكرية نادرة، لأنّ العديد ممّن يعتقدون عربياً في حرية الفكر والانتماء إلى المغامرة، يصعب عليهم مغادرة متخيَّل مريض عن المغرب والثقافة المغربية، في الفكر والأدب.

وفي الاقتراب من الثقافة المغربية كان لي لقاء مع هشام شرابي، تحدّدُهُ الكتابة. نصوص وأعمال استدعت ذلك. وآراء أو تأملات وتحاليل هشام شرابي، التي كنتُ أتابعُها في المقالات أو الكتب، اتّخذت معْبراً منتشياً، هو الحوار المباشر، بين الرباط والمحمدية، أو بين واشنطن ولندن؛ ثم المراسلات التي تفاجىء الصمت، أو تفاجىء ضجيج من ينشغلون بالإلغاء. على ورقة الرسالة، هناك الخط، أولاً، بانسيابه. يتدفّق سريعاً ليملأ صفحة، صفحتين، أو أكثر. وهناك الامضاء الذي يحرص على إضاءة الورقة، لا من الأعلى، «كثُريا»، حسب تعبير مالارميه، بل من الأسفل، من طبقات العتمة. أسئلة الكتابة ترافق مقاطع الرسالة. والحوار لا يتمنّع، لأنّه مقيم في حرّية عنيدة.

٤- ويبدو، هشام شرابي في استرسال الرحلات، سندباداً حديثاً، مخلصاً للسفر. لا

ينزل الموانىء إلّا ليغادرها بحثاً عن «إيثاكة» الجديدة. وهو مستعدّ دائماً ليبدأ السفَر، كما لو أنه لم يغامر، من قبل، في الاصطدام بجبروت العواطف،! أو لكأنَّ أنْفاسه لا تطمئنّ على أعاليها في غير الرحيل.

وأعمال هشام شرابي تؤكّد ذلك. إنها متتاليات مفكّر عربي، ينزع إلى اختيار الحيويّ والإشكاليّ معاً، باحثاً عن الأدوات الجريئة التي يعيد بها صوْغَ القضايا والاسئلة، مهاجراً بين الفكر والأدب، بين المجتمع والتاريخ، بين الشرق والغرب، بين صرامة الخطاب التحليلي وحرية الذات المتأمّلة. مدار يتشكّل منذ ١٩٤٧، في البحث والمصاحبة والقلق. إنصات، من موقع الشخصي، إلى الزمن المتعدّد، بما هو زمن التقنيّة، وزمن الدفاع عن الديموقراطية وحقوق الانسان، وزمن الانتفاضة الفلسطينية، وزمن أوهام النهايات. في الأزمنة المتعدّدة يرحل بحثاً عن الذات والحداثة..

محمد بنيس

سحر خليفة

هل وصلت الرسالة؟

تعرّفت بهشام شرابي لأوّل مرّة من خلال «مقدّمات لدراسة المجتمع العربي». كان ذلك في بداية السبعينات، وكنّا نمر بما نسمّيه، في المناطق المحتلة، بـ«المرحلة الذهبية للاحتلال»، فقد كان التحدّي بيننا وبين المحتلّ على أشدّه، وكان في معظمه فكرياً. كان بعضنا قد بدأ يدرك أنّ هزيمتنا أكثر من بعد، وأنّ النكسة لها أكثر من مغزى، وأنّ العيب في الأصل فينا قبل أن يكون في المحتلّ أو المستعمر.

كنّا في ذلك الجوّ، أي جو جامعة بيرزيت والأجواء المحيطة بها في رام الله والقدس، مجموعات تضمّ مثقّفين مسيّسين وسياسيين مثقفين وصغار كتّاب وصغار منظّرين وصغار مسرحيين ورسّامين وأساتذة وكتبة. كان معظمنا في أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات، وكنّا نؤمن بأنّ الجو سيتمخّض عن ثورة تهزّ الشرش العربي الميت وتعيد الجذوة إلى المطفأ. ولا أذكر أنّنا مررنا بفترة أغنى وأزخم. فقد تفجّرت الطاقات الفردية والجماعية بمشاريع وأفكار وممارسات لم تعهدها المنطقة من قبل. انطلقت ظاهرة الجامعة الفلسطينية لأول مرة، وانطلقت ظاهرة المسرح الفلسطيني والأغنية الفلسطينية والفن التشكيلي (في الداخل) والعمل التعاوني وقطاف الزيتون الشعبي وما شابه. وكثرت حالات الطلاق والانطلاق وزواج المسلمة من مسيحي، وتعدّدت حالات هرب الفتيات من دور العيلة وظهورهنّ فجأة في أماكن لا تخطر بالبال وقد قمن بأعمال تفوق الخيال.

في تلك الفترة، كان الجوّ كله مهيأ لحدوث هزّات وأعاصير. بالفعل، حدثت هزّات فكرية، كان أبرزها: «الثابت والمتحوّل» لأدونيس، «نقد الفكر الديني» لصادق

العظم، «المرأة والجنس» لنوال السعداوي، و«مقدّمات لدراسة المجتمع العربي» لهشام شرابي. وللحقّ، كان الأخير هو الأوقع، لا لأنّه أهمّ أو أقيَم من المؤلّفات المذكورة، بل لأنّه استطاع الوصول إلى قطاعات واسعة ومتنوّعة من الناس... وما زال يصل. نزل إلى المكتبة والشارع فأحدث رجّة، وما زال حتى الآن، رغم ما نمرّ به من آفات وخرافات، يحدث دوائر تبشّر بالاتساع

نزل الكتاب في حلقات مسلسلة في جريدة مقدسية، ومن لم يتمكن من قراءته في كتاب قرأه في الجريدة، ومن لم يقرأه في الجريدة قرأه ضمن متطلّب رسمي لمساق أكاديمي في الجامعة. ونهشنا الكتاب نهشاً، بل ابتلعناه ابتلاعاً، وتمثّلناه حتى بات في نسغ خلايانا. وناقشناه في الصفّ وقاعات المحاضرات والندوات والأمسيات وتحت أشجار السرو والفلفل في ساحة الحرم القديم.

وصل الكتاب، فما هو السرّ في هذا الوصول؟ أهو القدرة على إصابة الوتر الحسّاس فينا أم القدرة على كشف المخبوء وحجر الأساس؟ ولكن، كم من الأفكار والمؤلّفات تصيب الوتر وتكشف حجر الأساس وتظلّ جامدة هامدة تنام على رفوف المكتبات رازحة تحت غبار الهجران والنسيان وخمول النعاس؟ إذن، فهي اللغة. لكن الأدب أجمل، فلماذا لم يحرّكنا صوت شاعر أو صوت أديب كما حرّكنا صوت هشام؟ إذن، فهي البساطة. ولكن، ولكن، إلى ما لا نهاية. المهمّ أنّ الكتاب وصل إلينا فحاكى فينا ما نحسّ وما نعرف، ولكنّا، لسبب أو لآخر، جهلنا القول بذاك العمق، بذاك الكشف، بتلك اللغة. وحين قرأنا ما فينا بلغة حيّة، لغة الأحياء، شبّت حرائقنا فينا، بتنا مشاعل!

إذن، هذا ما كان صوت هشام: انعكاس الملامح في مرآة، انعكاس الذات الفردية، والجماعية، في صورة فكر. أهذا ما يفسّر سرّ الوصول؟ ألهذا استجبنا وأحببناه؟ ربما. إذن، فهي استجابة نرسيس لملامح وجهه في صفحة نهر! ربما. أو استجابة الصوت لرجع الصدى في أرض التيه. ربما. أو استجابة المقطوع من شجرة الضائع في سوق التهريب بعد أن داس التقليد ولفظ الموروث ودفن أباه وحاكم أمّه واستنهض نفسه أن تعلو، وحين علت، وجدت عزلتها كصمت القبر وصحراء العرب الكبرى. ربما. إذن، أهذا ما كان صوت هشام، صلة الموصول؟ لا أعرف، ولكنّي أعرف أنّ صوت هشام في «مقدّمات...» وفي «الجمر والرماد»، ما زال معنا يحرّكنا ويحرّك معنا أجيالاً تبدو معنا في الهمّ سواء

أهي ميزة صوت هشام أم ميزة العمل الخالد وما يسمى بالـ «Classic»؟ هذا

متروك للتاريخ والأجيال. ولكن، طالما ظلّ العمل مواكباً لهموم الأجيال وضحوتها يبقى جديداً لا يعلوه غبار النسيان ولا يهمد.

ومرّت السبعينات الذهبية، فالثمانينات الرمادية، فالتسعينات المشحونة بالظلمة والارهاب. وانقلبت الموازين وتراجعت القوى المتقدّمة وتقدّمت القوى المتخلّفة وغرقنا في مدّ أسود، ورغم ذلك، ؤ، بؤر ما زالت تتشبّث برمق الحياة ولقيا الذات، ما زال معنا صوت هشام. أُبالغ؟ لا لن أُدافع عن نفسي، بل أترك المنصّة لشهادات الجيل الاصغر، فعساها تثبت بالتوثيق اجتهاداً قد يبدو محض ادّعاء

تقول ناديا سعد، وهي في السادسة والعشرين، أمّ لطفلين وخريجة جامعة النجاح: «عرفت الدكتو هشام شرابي من خلال كتابه «مقدّمات لدراسة المجتمع العربي». قرأت هذا الكتاب كمساق إجباري في الجامعة، وكان بحقّ أعظم المحلّلين العرب للمجتمع وشخصية الانسان العربي. عدت وتناولت هذا الكتاب في قراءة متمعّنة في مركز شؤون المرأة، فأحسست أنّي أقرأه لأوّل مرّة. واستوعبته جيّداً حتى أنّني بدأت أنتهج في تربية أطفالي مسلكيات كان قد أشار إليها في كتابه».

تقول كفاية زامل، في التاسعة والعشرين، عزباء وما زالت تدرس في الجامعة المفتوحة: «أهنىء كاتبنا الكبير على الشعبية التي يحظى بها سواء على الصعيد الشعبي أو الأكاديمي. أعتبر نفسي محظوظة لاطلاعي على أفكاره من خلال «مقدّمات لدراسة المجتمع العربي»، فشرابي الذي عاش في الأسرة العربية وعرف عاداتها ونقاط الضعف فيها خرج إلينا بدراسة عميقة سلّطت الضوء على معاناتنا النفسية والذاتية في مجتمعنا العربي».

تقول عطاف أبو غضيب، في التاسعة والعشرين، أمّ لثلاثة أطفال وخريجة جامعة النجاح: «تبدو لي كلماتي المتواضعة عاجزة عن إيفاء أستاذنا الكبير حقّ قدره. فقد تحوّل القلم في يده إلى أداة استئناف ضدّ الواقع، بل أداة تجديد يجتثّ بها جذور الماضي ليصنع مستقبلاً جديداً. فعبر صفحات كتابه «مقدّمات لدراسة المجتمع العربي»، عالج مفكّرنا معظم الأفكار والمفاهيم الرجعية والمتخلّفة التي انغرست في تكوين الفرد في الأسرة العربية، محاولاً كشف الواقع العربي على علاّته، ومرجّعاً، في الوقت ذاته، أسباب التخلّف، الذي ترزح في ظلاله الأمّة العربية، إلى طُرُق التربية التي يتلقاها الفرد في نطاق العائلة، حيث تتعزّز في تكوين الفرد صفات الاتكالية والعجز والهرب والنفاق الاجتماعي وغيرها من الصفات السلبية التي جبلنا عليها في الصغر، فنمت واستقرّت في

نفوسنا، ولم يكن من السهل تجاوزها. إنّ تعرية الواقع وكشفه على حقيقته ليس بالأمر السهل، وقد تؤدي بالمنظر إلى تحمّل مواجهة علنية، ولكن أستاذنا الكبير لم يتراجع عن منهجه العلمي القائم على الصراحة والوضوح».

وتقول حنين زيدان، في السادسة العشرين، أمّ لطفلين، خريجة جامعة اليرموك، وتعمل حالياً أمينة مكتبة مركز شؤون المرأة في نابلس: «نأمل بأن تضمّ مكتبتنا كل ما نشرته يا أساتذنا لكي تغنيها بالفكر التقدّمي الخلّاق، ولكي تعرف قارئاتنا أن فلسطين لا تلد إلّا أبناء يخلصون لها مهما نأت بهم الديار. ولك منّا أحرّ التحية وكل التقدير».

وتقول فداء الشوملي، في الخامسة والعشرين، عزباء وخريجة دار معلمات الطيرة: «درست التربية من وجهة نظر غربية لا تمتّ لمجتمعنا العربي بصلة، وحين قرأت «مقدّمات لدراسة المجتمع العربي» لمست أنّ كاتبنا يتحدّث عن نظريات تربوية خاصّة بنا نحن وبمجتمعنا، وهذا ما يجعلني ـ كباحثة متدربة ـ آخذ من كتابه مرجعاً ألجأ إليه في تفسير بنية العائلة العربية وما تحتويه من علاقات وتشويهات. وهنا تتّضح أهميّة أن يكتب عن المجتمع وتكويناته باحثون أبناء وليس باحثون دخلاء».

وتقول سمية الصفدي، في السابعة والعشرين من عمرها، عزباء وخريجة كلية الروضة: «أثناء قراءة «مقدّمات لدراسة المجتمع العربي» شعرت أنّ الكاتب يضع يده على الجرح الحقيقي ويحاول تحليله بلغة بسيطة واضحة ودون مراوغة أو مهادنة. وقد ردّنا الكتاب إلى الطفولة وإلى الاحاسيس التي كانت تنتابنا في تلك الفترة وما تبعها ـ في فترة الحداثة ـ من ثورة على واقعنا دون أن نجرؤ على فعل شيء. هذا الكتاب ساعدني في فهم نفسي وسهّل عليّ عمليّة تحليل مجتمعنا وآثاره على الشخصية العربية».

والآن أيّها الصديق، هل وصلت الرسالة؟ ربما، ففيها من الصدق والتقدير بقدر ما فيها من اعتراف.

سحر خليفة

مركز شؤون المرأة ـ
نابلس ـ فلسطين المحتلة

هشام شرابي

عكّا ذاكرتي عن الوطن(*)

لا أظنّ أن علاقتي بأيّ مدينة عشت فيها خلال سنواتي الست والستّين أقوى من علاقتي بمدينة عكّا. كنت في كلّ صيف منذ أن ألحقني أبي وأنا في السابعة طالباً داخلياً بمدرسة «الفرندز» في رام الله، وحتى تخرّجي من الجامعة الأميركية في بيروت (حزيران ١٩٤٧) وسفري للالتحاق بجامعة شيكاغو (كانون الأول ١٩٤٧)، أقضي عطلة الصيف في منزل بيت جدّي عند ساحل عكّا.

زرتُ مدناً وشاهدتُ سواحل، لكنّي لم أقع على مدينة تضاهي عكّا رونقاً ولم أرَ ساحلاً يفوق ساحلَها جمالاً. ومن هنا وجودُ البحرِ طاغٍ في ذاكرتي. ولدت في يافا (١٩٢٧) فبقيتْ صورةً للمطر، ونشأت صيفاً في عكّا فلا زالَت صورةً للشمس.

عكّا بالنسبة لي أجمل مدينة رأيتها في حياتي. لم أجد مكاناً آخر يماثلُها زرقةً وبياضاً. منها ذهبتُ في القطار الحديد إلى حيفا فاكتشفتُ عالماً لا يتكرّر حدوثه. عكّا هي الصيف والشمس والبحر والطبيعة.

صورة عكّا هي تصوّري للمدينة. خارطة عكّا هي عالم المدينة قائماً في ذهني. أحفظ تضاريسها عن ظهر قلب. أراها واضحة أمامي بعد غيبةٍ خمسةٍ وأربعين عاماً. هي الحضور الدائم. وهذه الصُّوَر الستّ على حيطان غرفة عملي تظهرُ شاطىء عكّا أمام بيت

(*) من حديث مطوّل أملاه هشام شرابي على محمود شريح في مسكن شرابي في مريلاند على حدود واشنطن العاصمة بين ٩ و١٣ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٢.

جدّي لأمّي، ومن هناك في يومٍ صحوٍ كنتُ أتلفّتُ إلى الشمال فأرى الناقورة، وصخرة كنت أجلس عليها ومعي أكل وشرب فأقضي النهار أقرأ وأحاول من وقت لآخر أن أصطاد سمكةً، بيت جدّي خارج السُّور ومن نافذة غرفة نومي فيه كنتُ مساءً أُراقب غروبَ الشمس، وكنت أنام ليلاً وأستيقظ صباحاً على صوت هدير موج البحر عند عكّا، ومدرجي على الشاطىء إلى الجنوب باتجاه حيفا، وبركة الشيخ أسعد (والد الزعيم الفلسطيني أحمد الشقيري)، وكانت آنذاك نقيّة صافية.

هذه هي صورة عكّا أمامي. الماضي لا يظهر أبداً بوضوح. تسترجعه. تعيدُ خلقَه. لكنّه دائماً جزء من كيانك الداخلي. ومع ذلك لا نزعةَ صوفيّةً عندي. عندما يكبر المرء وتمرّ صُور الماضي أمامه يرجع إليه إحساسٌ قويٌّ بالطفولة الأولى يصعبُ التعبيرُ عنه.

عكّا كانت مدخلي إلى السينما ولا زلت وأنا في عقدي السابع أرتادُها وأتمتّع بجلوسي فيها هنا في واشنطن وكأنّي هناك في قاعة سينما «البرج» أو قاعة سينما «الأهلي»، قريباً من سُور عكّا المطلّ على خليجها. كنت لنصف قرنٍ خلا أعودُ مع صحبي والليل انتصفَ من السينما فنسمع وقعَ خطونا في أزقّةٍ قديمة تسيرُ بمحاذاة أسوار صليبيّة وإسلاميّة وعلى مقربة منها هضبة بناها نابليون في ١٧٤٤ ونصب عليها مدافعَ قصفت المدينةَ فلم يفلح وارتدّ عنها.

عكّا هي السمك المقليّ كنت أتعشّاه مع سلطة الطحينة بالبقدونس المفروم والخبز المحمّص والبابا غنّوج على شرفة منزل صديق. هي جدّتي تحنو عليّ وتدعو لي بالتوفيق وترسلني فجراً، وأنا في العاشرة، إلى شيخ في الجامع الصغير ليعلّمني أُصولَ الدين فيعجز، ثمّ ييأس فأنقطع عنه وأنعم بالنوم صباحاً. كانت جدّتي ذات شخصيّة قويّة تمتاز بمرح، لكنّ سقوط عكّا كسرَ في نفسها الفرح وهاجرت مع جدّي إلى بيروت في ١٩٤٨، ومن هناك كان يتسلّل من حين إلى آخر إلى صوب الناقورة ليهمّ بالعبور إلى عكّا فيردّه أهله وفي يده مفتاح منزله وتوفي بعد سنتين على النكبة ولحقت به جدّتي بعد ثمانٍ.

عكّا هي ذاكرتي عن الوطن. هي المقياس والنموذج كل ما أراه أقارنه بما رأيته فيها، هي المدخل لكل تجربة مستقبليّة. حين كنتُ فيها وأنا في السادسة عشرة من عمري حدث لي أغرب ما وقع في حياتي، ولربّما كان حُلُماً، لكن أغلب الظنّ أنّه كان حقيقة: كنت أمشي في يوم قائظ قربَ بركةِ الشيخ أسعد. لم يكن هناك ناس، وفجأةً رأيتُ فتاةً بحدود الرابعة عشرة ترتدي ثوبَ بحر أحمر. بالنسبة لي هي امرأة. نظرتْ إليّ

وابتسمت وكـأنّها تعرفني. لأوّل مـرّة أرى جسد أُنثى. هـل كان حُلُماً جنسيّـاً؟ أذكـر أنّي شاهدتُ جسدَ امرأة. هذه الذكرى كانت وعيي الأوّل بالجنس.

أرسلَني والـديّ من يافـا، مسكنهما، إلى مـدرسـة «الفـرنـدز» في رام اللّه وأنـا في السـابعة، فكنتُ تلميـذاً داخليـاً إلاّ أنّي بقيت أمضي الصيف في عكّـا. في ١٩٣٨ انتقـل والـداي إلى بيروت وسجّـلاني هناك في المـدرسة الاستعـدادية التـابعـة آنـذاك للجـامعـة الأميركية، ومنها انتقلتُ إلى تلك الجامعة في خريف ١٩٤٣، لكن بقي اتّصالي بعكّا وثيقاً فيما كانت بيروت تحدّد توجّهي اللاحق.

هشام شرابي

فتحي بن سلامة

الأب لغة الأم

من هو الأب أو ما هو الأب؟(*)

كان اكتشاف «جريمة قتل الأب» كعنصر مركزي في التحليل النفسي بمثابة اكتشاف علمي قام به فرويد على مستوى اللاوعي ووجد له أثراً مهمّاً في أسطورة «أوديب الملك»، هذا الشاب الذي انساق إلى قتل أبيه والزواج بأمه وندمه بعد ذلك ندماً عظيماً تمثّل بفقء عينيه عقاباً لنفسه على ما فعل. وقد عاشت هذه الأسطورة على مدى الزمن إذ كان لها أثر بالغ في الناس، فهي دراما انسانية شاملة يعيشها كلّ إنسان. كانت الأسطورة شائعة معروفة قبل فرويد ولكن بحدود معرفة غيرها من الأساطير التراجيدية عند سوفوكل، ولم تكن لها الدلالات النفسانية التي استنبطها فرويد على المستوى النفسي للإنسان. كلّ طفل بشري يدخل، في لحظة من لحظات حياته، في نزاع مع أبيه في مجال امتلاك الأم وهذا ما يُسمّى في لغة التحليل النفسي بـ«عقدة أوديب» (Complexe d'œudipe) التي تُفضي إلى فكرة تخيُّليَّة، توهّمية لاواعية (Fantasmatique) تهدف إلى «قتل» الأب أي إلى التخلّص

(*) في الحديث الذي أجريناه مع فتحي بن سلامة أستاذ التحليل النفسي في جامعة السوربون بباريس وصاحب مجلة «ما بين العلامات» (Intersignes) الصادرة بالفرنسية والتي تعنى بشؤون التحليل النفسي ويُسهم في تحريرها محلّلون نفسانيون عرب وفرنسيون، تناول بن سلامة مقولة «الأب» ومعنى «قتل الأب» في لغة التحليل النفسي (من فرويد وتلامذته إلى لاكان وتلامذته)، ثمّ شرح هذا المعنى عندما ينتقل من المستوى النفسي إلى المستوى الاجتماعي والسياسي، وأصبح أخيراً مدلول وماهية «الأب» بعد انتقاله من الفكر التقليدي إلى الفكر المعاصر.
[هيّأ حسين قبيسي، حواراً وترجمة، هذا المقال، إضافة إلى مقالَيْ عباس مكّي وجورج قرم].

منه. وهي ليست جريمة حقيقية ـ كما قد توحي التسمية ـ بل هي عملية نفسية قبل كل شيء تقوم على كونها تنطوي على بُعْدَين متعاكسي الاتجاه هما التماهي بالأب وأخذ مكانه في آن واحد. لقد بنى فرويد تصوّراً كاملاً لولادة المجتمع البشري ولادةً مُتَخَيَّلَة تقوم على أنّ هناك فرداً واحداً هو «الأب» الذي يمتلك جميع النساء ويمنعهنّ على الأبناء الذين «يقتلونه» ثم «يأكلونه» ويتمثّلون صفاته إذ تنتقل إليهم عبر أكلهم إيّاه. فيصبح الأب «المقتول» أكثر حضوراً في الأبناء ممّا كان حاضراً وهو على قيد الحياة. وذلك بسبب إحساس الأبناء بالذنب من ناحية، وبسبب كونهم يُقيمون ـ انطلاقاً من عقدة الذنب تلك ـ قانوناً يوزّع عليهم النساء وينظّم بينهم العلاقات على نحو يَحُول دون قيام أحدهم، فيما بعد، بالاستيلاء على السلطة وحصرها في يده من جديد. «جريمة قتل الأب» هذه تعني ـ كما يقول فرويد ـ أنّ ما حدث منذ زمن قديم على مستوى معيّن، يحدث من جديد وعلى الدوام على مستويات أخرى مختلفة، وأنّ هذه الجريمة ليست فعلية بل رمزية. وهي قد تحدث فعلاً وحقاً في التاريخ أحياناً. فقد وصف فرويد قتل المسيح، مثلاً بأنّها جريمة قتل أب حقيقية. فالأب قد يكون النبي أو الزعيم أو الملك أو كل ما يجسّد السلطة لا في مجال امتلاك المرأة بالضرورة، بل في أي مجال يتّصل ـ فيما يُسمّى «بعقدة أوديب» ـ بعلاقة «الحرام» (L'inceste). كلّ إنسان يولد من امرأة هي بالنسبة إليه موضوع حبّ يظل مرتبطاً به. وهناك «شيء ما» أو «أحد ما» يأتي لِيَحُول بين الأبن وأمّه. هذا الحائل هو ما يُسمّى في لغة التحليل النفسي بالأب الذي قد لا يكون بالضرورة الأب الفعلي الحقيقي. فأحياناً يكون الأب الحقيقي غائباً، ورغم ذلك يكون هناك أب بفضل الأم التي تقول للإبن إنّها ترغب في أحد غيره. فرغبتها ليست كامنة في الإبن بل في هذا الغير. إنّ ما يجعل أنّ هناك أباً في نظر الإبن هو اتجاه رغبة الأم الجنسية إلى غير الإبن. فالأب، إذن، هو تسمية مجازية. كنت جالساً ذات مرة في مقهى صغير في بلدتي القيروان في تونس فمرّ رجل مع ولده فحيّاه بعض الناس الجالسين في مقهى وسأله أحدهم: «هل هذا الولد ابنك؟» فأجاب الرجل مازحاً: «إذا صَدَقت أمّه». لكن هذا الهزل يخفي شيئاً جاداً. فالأم هي الشخص الثابت والمؤكد أنّه أحد الأبوين، أما الثاني فيظل في المجاز والاحتمال والشك. الأب هو أحد الأبوين المحتمل، وقد لحظ القانون الروماني صفة «الأب المحتمل» (Le Père Incertain). الأب هو الشخص الذي تقول الأم إنّه الأب. ممّا يعني أن الأب ليس خلاصة عملية بيولوجية، بل عملية كلامية، وإذن فكرية. هناك يقين فيما يتعلّق بمن هي الأم. وهناك احتمال فيما يتعلّق بمن هو الأب. بهذا المعنى الأب هو عملية مجازية. معنى ذلك أنّ الأب، محمولاً على مستوى الحضارة، وليس

شيئاً مادّياً مجسّداً بل هو دوماً شيء معنوي يتيح للأب الحقيقي أن يكون أباً مجازياً يملأ وظيفة الأب التي هي غير وظيفة الأب الحقيقي. الأب الوظيفي هو الذي يُتيح أن يكون هناك وجود لأب رمزي. وقد يضطلع الأب الحقيقي، أي الواقعي، بمهمة الأب الرمزي أو وظيفته وكأنه سفير أو مبعوث الأب الرمزي وحامل رسالته. ليس هناك أب أب. كلّ أب هو ابن مثلاً. الإبن هو الذي يكوِّن الأب كل إبن عندما ينجب إبناً أو إبنة يدرك كيف كان هو نفسه إبناً لأب ذات مرّة. نرى ذلك في تجربة الحياة. ونرى أن الرجل لا يمكن أن يكون أباً إن لم يكن إبناً لأب، إن لم يدرك أنّه كان إبناً، أي إذا لم يُتح له أبوه أن يكون إبناً، وهذا ليس متوفراً لكلّ الناس، إذ ليس بمجرّد أن يكون لك إبناً تكون أباً. هناك آباء بيولوجياً، لكنّهم ليسوا آباء وظيفياً. البشرية ليست مجرّد وجود بيولوجي بل هي أعقد من ذلك بكثير. ولو كانت البشرية ذات وجود بيولوجي فحسب، لما كانت هناك مشكلة في القيام بوظيفة الأب. لكن الوجود البشري يتعقّد بتدخّل النّفس (Psyché)، فتصبح الحقيقة النفسية غير متطابقة مع الحقيقة البيولوجية. ولكي نفهم ما معنى «قتل الأب»، يجب فهم العملية بالمعنى الرمزي. فبحسب الأسطورة أنّ الأب «المقتول» «يأكله» الأبناء فيأخذ منهم بعض صفاته (Qualités). هناك، إذن، مسألة التقطيع في الأخذ (مسألة الوراثة). يمكن لكلّ إبن أن يصبح أباً لكنّه لا يأخذ مكان أبيه بالضرورة. يمكن أن يصبح أباً لكن مكان الأب هنا لا يؤخذ. عند هذا الحدّ ندرك كيف ينتقل مفهوم الأب. . إلى متسوى آخر هو المستوى السياسي.

ما هو الأب على المستوى السياسي؟

هذه المرحلة هي مرحلة الواحد ـ الأوحد (Le Un) الذي يمتلك سلطة أو امتيازاً ينفرد به دون الآخرين. الواحد ـ الأوحد هو الطاغية الذي يجسّد صورة الأب القديمة التي لم تتحلّل ولم تتفكّك وتتوزّع بين الأبناء. أب يقف، على نحو ما، في مواجهة القتل. يمتلك السلطة كافة ويحلّ محلّ الأب القديم في العملية الرمزية: الوقوف أمام الموت. مسألة الأب أو مفهوم «قتل الأب» مسألة مركزية يلتقي عندها علم النفس الفردي وعلم النفس الجماعي. إنّها العقدة التي تنعقد عندها جميع فروع علم النفس. فحيث أنّ «قتل الأب» حكاية، حكاية البشرية القديمة، فهي حكاية تعاد في كلّ مرّة لكل فرد. هي حكاية الإنسانية كجماعة وحكاية الانسان كفرد. عند لاكان (Lacan) بقيت الحكاية هي نفسها. لكنّه أمعن توسّعاً واستطراداً في «وظيفة الأب» التي يسمّيها هو «إسم الأب»، أي أن الأب عند لاكان هو إسم، وهذا الاسم هو الذي يُدخِل الكائن البشري في الكلام

واللغة. لم يأت «لاكان» بجديد في المفهوم الفرويدي، لكنّه وسّع المفهوم نفسه من داخله: فإذا كانت الأم هي التي تقول من هو الأب، فإنّ العملية هي عملية لغوية صرف، وليس هناك من حقيقة إلا الحقيقة الكلامية. الأب عند لاكان عملية لغوية، فإذا سألنا من الأب؟ وجدنا أنّ الأب هو الكلام، هو اللغة، لغة الأم. الأم أب ثابت مؤكّد، أما الأب فلا يصبح مؤكّداً إلا بشهادة الأم. نقول «الأمّة العربية» أو «الأمّة الإسلامية» إلخ... وفي هذا ما فيه من إقرار بأهمية معنى الأم الحاضرة هنا بقوّة مطلقة. في جميع العصور ولدى جميع الشعوب هناك الأب وهناك الأم التي هي مرجع لغوي (أو إيديولوجي)، بمثابة الرابطة. ولئن كان اليهود نظراً لقلّة عددهم وتشتّتهم يحتاجون على الدوام إلى هذه الرابطة فينتسبون إلى الأم، فأنهم لا يختلفون عن الشعوب الأخرى من حيث تمحورهم حول الأب ـ السلطة. وما زالت بعض القبائل العربية حتى الآن في المغرب وموريتانيا وبلدان أخرى تنتسب إلى الأم. من هنا، فإنّ مفهوم «قتل الأب» يزداد تعقيداً عندما ينتقل من المستوى النفسي إلى المستوى الاجتماعي والسياسي حيث يصبح في جوهره صراعاً بين سلطة الأب ـ الرجل وسلطة الأم ـ المرأة. هناك أفراد يمثلون ذلك الواحد ـ الأوحد (الأب القديم)، يفرضون سلطتهم فيتقبّلها الآخرون ويخضعون لها. ثمة نصّ لفرويد حول «العبودية الطوعية» (La Servitude Volontaire) يشرح فيها كيف أنّ البشرية، من الناحية النفسية، لم تتطوّر ولم تتغيّر، إذ ليس ثمة تاريخ للنفس البشرية تختلف فيه من طور إلى طور، بل إن النفس هي قديمة العهد (Archaïque) بلا تطوّر. غير أنّ التطوّر البشري الذي وصل إلى حالته الراهنة، على نحو ما نراه في الغرب، جعل من المستحيل أن يكون هناك مجال لبروز الواحد ـ الأوحد أو لعودته. فكانت الديموقراطية أشبه باختراع عظيم، كآلة عمل للتنظيم الاجتماعي ـ السياسي يُبقي محلّ الواحد ـ الأوحد فارغاً خالياً وإن كان طموح الناس في كل لحظة هو الانقضاض على هذا المحلّ لاحتلاله. نظام الديموقراطية هو هذا: الحيلولة دون نجاح واحد من الناس في التحوّل إلى واحد أوحد واحتلال المنصب.

أين هو الأب في الغرب اليوم؟

إنّه في كل مكان وفي لا مكان. ليست الديموقراطية الغربية مجرّد اختراع آلات وتقدّم تكنولوجي، بل هي اكتشاف المبادىء التي تحكم سلوك الإنسان وتفكيره. الغرب هو هذا قبل كل شيء. فإن لم نعتبر أن تطور الغرب هو حاصل تطور الفكر البشري في كلّ العصور ونسعى إلى اكتشاف هذا التطور واستيعابه، فإننا لن نفهم روح العصر حتى

ولو استخدمنا الطائرات والاقمار الصناعية واستوردنا السيارات والتكنولوجيا. كان للعرب لحظة رائعة في تاريخهم عندما استوعبوا تطور البشرية الروحاني ودمجوه في لغتهم العظيمة، فكانوا آنذاك على مستوى العصر الذي لم يصنعوا روحه وحدهم. فقد كان ذلك الروح صنيع اليهود والمسيحيين وشعوب أخرى كثيرة أيضاً. هناك دوماً، وفي لحظة معينة من لحظات تطوّر البشرية، شعب معيّن يأخذ ويستوعب ويدمج فيه موروث البشرية الفكري فيصبح منارة الفكر الهادية. والفكر هو الذي يجدّد التاريخ والعصر. كل تجديد، كل إبداع هو حصيلة الفكر الذي، بمعنى ما، هو الأب الذي على كلّ الأبناء أن يأخذوا نصيبهم منه. ولا بدّ لنا، نحن العرب، كأبناء للفكر، أن نفهم قبل كلّ شيء ما هو الغرب الذي هو قبل كل شيء، فعل نشّط وركّز الفكر وجعله انطلاقة لأفق جديد؟ غير أننا على ما يبدو، لا نريد أن نفهم ماذا جرى في التاريخ الحديث ولا نريد أن نأخذ الغرب بالجدّ الذي يستوجبه فهمه. لا نريد أن ننظر إلى مدى الجهد البالغ الذي علينا أن نبذله لفهم هذا المؤضوع، فنكتفي بدلاً من ذلك باستهلاكه بتراخٍ وكسل، من وراء ظهره لا وجهاً لوجه.

في الغرب معاهد كثيرة لدراسة تاريخنا استشراقاً واستعراباً، فأين هي معاهد الاستغراب ودراسة الغرب في بلادنا؟ لعلّ الغرب يجتاز اليوم مرحلة ضبابيّة بات لا يرى فيها بالوضوح الذي كان يرى به، فيموت مثلاً فوكو ولا يخلفه فيلسوف من وزنه. . . وقد يكون هذا علامة من علامات التدهور. . . فالغرب ـ الذي أوصل الفكر إلى المدى المتقدّم في ميادين المعرفة المختلفة، يتخلّف عمّا انتجه هو نفسه وكأنّه يرجم ما خلقه أو يستخفّ به. لكن عندما أقول إنّه يتدهور أقول كذلك إنه لا يزال قوياً. فالتدهور الذي تبدو علاماته الأولى في الفكر ويؤول إلى الضعف والانهيار قد يدوم مئات الأعوام، وما حدث للعرب هو خير شاهد ومثال على ذلك. على أية حال مكتسبات الغرب هي من العِظَم بحيث يلزمها زمن طويل لتنهار. وقد يعقب هذا الانحدار صعود جديد، وذلك مرهون بقدرة الغرب على استيعاب تفاعلات الفكر البشري ومستجدّاته في كلّ مكان، وعلى طاقته على «الأكل» والهضم بوصفه أيضاً، هو الآخر، إبناً للفكر.

فتحي بن سلامة

عباس مكّي

التحليل النفسي وبنية المجتمع العربي

أ ـ لا يعني مصطلح «قتل الأب» في نظرية التحليل النفسي قتلاً فعلياً على الاطلاق(*). فليس المقصود به في لغة التحليل النفسي قتلاً فعلياً للأب. القتل لا يحصل على الاطلاق. بل قد يحصل في الواقع أنّ الأب هو الذي يقتل الأبناء بسلطته الضاغطة. وكل ما يبقى أمام الأبناء هو الطموح بشكل عام إلى التخلص من هذا الأب أو على الأصح من سلطته وقتله يعني تحديداً التخلّص من سلطته. ولا يعني البتّة قتله الفعلي. بل يعني قتل هيبته التي تسكن كيان ووجدان الأبناء وتصرفاتهم وسلوكهم اليومي. إذن القتل هو قتل هوام، أي على مستوى الذاكرة والفكر والذهن والتصوّر والتخيُّل. هو نوع

(*) خلاصة حوارٍ مع الدكتور عباس مكّي، أستاذ التحليل النفسي في الجامعة اللبنانية، وتناول ثلاث قضايا أساسية في الهمّ الذي يتضمّنه العنوان:

أ ـ محاولة فهم مصطلح «قتل الأب» في علم التحليل النفسي: هل هو قتل فعلي؟ وإذا كان غير فعلي فماذا يعني ذلك؟

ب ـ محاولة تحليل ماهية السلطة في المجتمع العربي بالاستناد إلى نظرية فرويد وكيف ترتكز هذه السلطة على دعائم دينية ـ طائفية وقبلية ـ عشائرية. وهل يمكن أن يقول علم التحليل النفسي كلمته بلغة نفسانية بعد أن بلغ التحليل، بلغة سياسية ـ اقتصادية ـ اجتماعية، مدى بعيداً في مجال السلطة والديكتاتورية والديموقراطية؟

ج ـ محاولة النظر في التطبيقات الاجتماعية لمقولة «قتل الأب» و«عقدة أوديب» وكيفيّة استخدام هذه المقولة النظرية في فهم الواقع الاجتماعي العربي لتخطي الصعوبات المعوّقة لعملية التنمية الاجتماعية وللعملية النفسية الاجتماعية.

من التخيُّل اللاواعي (Fantasmatique) في معظم الأحيان. السلطة لا معنى لها في التحليل النفسي كسلطة فقط. وإنما المهم بالنسبة إلى السلطة أنها - في اللغة العملية والادارية والقانونية - الصلاحيات التي يمتلكها من يحتلّ موقعاً اجتماعياً معيّناً. فأنا كأب، يجيز لي قانون الأحوال الشخصية والقانون الاجتماعي أن اتصرّف بأبنائي وأسرتي بشكل أو بآخر. ثمة قانون يضبط العملية إذن، عملية السلطة. في حين أنّ الهيبة هي شيء آخر. إنّها القدرة الشخصية على ملء هذا المركز الذي أشغله. التحليل النفسي يتحدّث لجهَة الهيبة وليس لجهةِ السلطة. بشكل أساسي يهتمّ بالفكرة التي يكوّنها الإنسان عن نفسه كما يعني بهويتهم أو يتكلّم أو يشير إلى كيفية ممارسة السلطة من منطلق نفساني. الأب بهذا المعنى، ما هو إلاّ الصدى الذي يتركه موقعه وممارسته لصلاحياته في موقعه عند أبنائه أو عند الذين يخضعون لسلطته. والزعيم (أو الرئيس في موقع معيّن) هو الذي يستطيع بقدراته الشخصية أن يُعطي للموقع الذي يحتلّه، من عندياته، من ذاتيته، من شخصيته. التحليل النفسي يهتمّ، إذن، بهذا الجانب الذاتي - النفساني الذي يعطي طابعاً خاصاً للموقع الرسمي.

ينظر التحليل النفسي إلى مقولة «قتل الأب» في اتّجاهين ومن منظورين:

١ - لا معنى للسلطة ولا مفعول لها إلاّ عندما يقبلها الخاضعون لها. فالانسان الذي يرفض ويناضل بشكل أو بآخر ضدّ السلطة التي يخضع لها (الإضراب، الاعتصام، الاعتكاف. . .) يقول في نفسه: لا أقبل ان تمارس هذه السلطة عليّ حتى ولو جعت أو تألّمت، أو حتى لو متّ. . فهذه النقطة الأولى في قتل السلطة وقتل صاحبها (الأب) هي رفض مفعول السلطة، وبالتالي رفض هيبتها على من يخضع لها. والأب أو صاحب السلطة يحاول دائماً أن يُعطي لسلطته مفعولاً وجودياً ووجدانياً عند من يخضع لها. إذا استكان من يخضع للسلطة، فقد يستكين أبداً، وقد يصل إلى لحظة، هي بمثابة لحظة انبعاث، أو شعور بأنّ هذه السلطة ليست أبدية وليست دائمة، لحظة «نور قذفه الله في الصدر» كما يقول الغزالي أو لحظة «وعي قُذِف في صدر الخاضع للسلطة» بأنّ دوافعه ورغباته ليست رغبات الأب، وأنّ مصلحته الشخصية هي غير مصلحته، ويستنتج بأنّه (الإبن الخاضع للسلطة) ليسَ سوى استمرارية لنرجسية الأهل من خلال الأبناء. إنّه مرآة. السلطة ترى نفسها أنها مُهابة أو مُستهابة من خلال من يخافونها. من هنا مقولة أهميّة القوة في السلطة (والسلطة لها قوّة). أهمية القوة أو قوة السلطة هي بالتهديد بها أكثر من استعمالها نفسه. أهميّة السلطة هي بالتهويل بها أي بقوّتها، قوة الردع

(Dissuasion). الردع هو الاقناع بأنّ المهدَّد بالقوة عليه أن يلتزم بقضايا محدّدة، وإن لم يلتزم فإنّ السلطة ستطوله بأشكالها المختلفة. أقول قد نصل، نحن الخاضعين للسلطة، كأبناء، إلى فترة لا نهاب ولا نخشى فيها، ونكتشف هزال السلطة ونكتشف، أكثر من ذلك، أن السلطة قد تكون في لحظة من اللحظات مجرَّد نمر من ورق فتتهاوى قبل أن نقتلها، بمجرّد أن نكتشفها. إذن العملية عملية جدلية وجدليتها دائمة: سلطة تبحث لنفسها عن هيبة عند من يخضع لها. وخاضع للسلطة مستكين قد يصل إلى لحظة اكتشاف الحقيقة، حقيقة أنّ مصلحته هي غير مصلحة السلطة التي لا تستجيب لرغباته أو أنه قد يعي ذلك لكنّه ينتظر الظروف المناسبة لكي ينقضّ على السلطة فيقتلها بواسطة عدم الخضوع لها وتبيان لا جدواها ولا فعاليتها.

٢ ـ التحليل قائم أساساً على فكرة «عقدة أوديب» التي هي حجر الزاوية فيه، ولشرح هذه «العقدة» شرحاً كافياً لا بدّ من استخدام الكلمة التي تصفها وصفاً حقيقياً. فهي «مركّب» بالمعنى الرياضي للكلمة، أي أنها مجموعة عناصر متكاملة فيما بينها وهي ليست مجرّد «عقدة». «مركّب أوديب» قائم على عملية التماهي (Identification) بواحد من الأهل، من الجنس نفسه والارتباط العاطفي بواحد من الجنس الآخر. فالصبي يتماهى بأبيه ويرتبط عاطفياً بأمّه والبنت تتماهى بأمها وترتبط عاطفياً بأبيها. إذن:

«مركّب أوديب» = تماهٍ مع واحد من الأهل، من الجنس نفسه + ارتباط عاطفي بواحد من الأهل، من الجنسْ الآخر (وذلك في وقت واحد)

مقولة «أوديب» هذه المأخوذة من مسرحية سوفوكل الشهيرة «أوديب الملك» فيها قدريّة نجدها في «مركّب أوديب» الفرويدي. قدرية الغرائز والدوافع اللاواعية. قدريّة أوديب، في الاسطورة، أن يتزوّج أمه وهي قدريّة لا يعرفها، لكنّه عندما يعرفها يعاقب نفسه. فهو مهما تاه أو هرب كان عليه الوقوع في قدريّة الزواج من أمه وقتل أبيه وفقء عينيه عند معرفته بحقيقة ما فعل: تعلّقه الآثم بأمّه (هناك تعلّق عادي وتعلّق آثم (Incestueux). حول هذه القدرية هنالك سؤال تداوله تلامذة فرويد كثيراً، ومنهم أريك فروم وويلهلم رايش، وهو التالي: طالما أنّ الشقّ الأوّل من الأسطورة يعني الوقوف في وجه السلطة، فما معنى عقاب الذات وفقء العين في الشقّ الثاني؟ قدر السلطة أو قدر الأب أنّه في خطر القتل الدائم من الأبناء، لكن، في الوقت نفسه، إذا قُتِل الأب، فإن قتله يترك تأنيباً للضمير لا حدّ له عند الأبناء. لذا ففي التحليل النفسي أنّ الأب لا يُقتل. يظلّ برسم القتل، ولكن لا يُقتل. لا بدّ من أب يقوم مقام الأب المقتول.

(Le Père) أي الأب باق على الدوام. لا مجتمع بدون أب أو بدون سلطة. والمجتمع، أو الإبن الذي يقتل الأب، يعيش في ألم ما فعل عندما يكتشف بأنّ المجتمع لا يعيش بدون سلطة، بدون مرجعية، فيبتكر أباً جديداً يحلّ محل الأب، الأب المقتول، وإلاّ وقع المجتمع في الفوضوية (Anarchisme). وهكذا نشأت، في مفهوم التحليل النفسي، الطوطمية (Totémisme) كمحاولة لتأسيس وتنظيم العلاقات داخل الأسرة من حيث العلاقة بالأب. ما هو الطوطم؟ هو تصوّر معين بأنه جدّ قبيلة ما، وهذا الجدّ يحدّد الحلال والحرام والزواج في إطار هذه القبيلة ويحدّد المسموح والممنوع إلخ... وأحياناً لا يجد الأبناء [وهذه فكرة بثّها لاكان وسيرج لوكلير في إطار التحليل النفسي فظلّت في التيار اللاكاني (Lacanien) فكرة غير منسجمة بل متناقضة مع الفكر الفرويدي] سبيلاً لقتل الأب إلا بقتل الذات! كيف؟ مثلما يوجد «قتل الأب» هناك أيضاً «قتل الإبن»، أي أنني أقتل في نفسي الصورة التي يريدها الأب مني فأجعله بذلك يبكي ويشعر بأنّ سلطته لم تعد محترمة لأنّ من كان يخضع لها قُتِل. ثم أبني مكان الإبن المقتول فيَّ إبناً آخر أو شخصاً آخر. فارس يظلّ (في المسرحية اللبنانية الشهيرة التي تصوّر حياة شخص صار كبيراً في العمر وظلّ على صدر أمه لم يُفطَم) إبن أمه إلى أن يُفطم فيكوِّن صورة عن نفسه غير الصورة التي يريدها له الأهل. ولذا فالأهل يشعرون بعظم المصيبة لأن الابن لا يريد أن يكون كما يريدون له أن يكون «فيا خسارة تربيتنا له»! مفهوم «الإبن العاق» لا يعني العقوق بالمطلق قد لا يكون في ذلك عقوقاً وإنّما محاولة لبناء الذات على غير ما يريده الأهل من الأبناء. «الإبن البار» الرائع هو الذي يكون كما يُراد له أن يكون، أي الذي يساعد الأهل الذين يمنعون الأبناء أن يكبروا. ولذا أقول أن قتل الأب (بحسب «مركّب أوديب» عند لاكان) قد يتم أحياناً بقتل الصورة التي يريدها الأب في الإبن فيحاول الأبناء أن يبنوا شخصية أو ذاتية هي غير ما يطلبه الأهل منهم.

* * *

ب ـ ثمة من يقول بأن الديموقراطية هي الاختراع العصري الذي جعل عملية «قتل الأب» نهائية، وجعل من النظام الديموقراطي المُختَرَع أداة للحيلولة دون حلول ابن محل الأب المقتول وتحوّله إلى أب جديد، وبالتالي إفراغ مقام الأب من الاحتلال وإبقائه شاغراً. أنا أرى ان الفكر هو الأب العصري لا الديموقراطية. الديموقراطية عنوانها الانتخاب. العملية الديموقراطية هي الوصول إلى رأي عام بالإجماع أو بالأكثرية النسبية، ولو كانت ضئيلة، لإعطاء شرعية لجهة ما أو لشخص ما لقيادة العمل الاجتماعي أو

السياسي. هي عملية دورية. الديموقراطية عملية قتل بالاجماع أو بالأكثرية للأب وتعيين بديل عنه دون المرور في فترة حداد، بل مباشرة. في أرقى الديموقراطيات، لا يزال موقع الأب موجوداً، وفي كلّ مرحلة انتخابات يُقتل الأب ويحلّ أب آخر مكانه. الجنرال ديغول قُتِل قبل أن يموت. عندما مات قال عنه جورج بومبيدو: «الجنرال مات. ترمّلت فرنسا» فحلّ محلّه. جيسكار ديستان قُتِل انتخابياً فجاء مكانه ميتران الذي حاولوا قتله أثناء التصويت على ماستريخت. الديموقراطية محاولات قتل سياسي جماعيّة. كلّ ابن هو أب بالقوة. كلّ كلام عن الأب مرتبط بالكلام عن الابن البكر: «مات الملك عاش الملك» لا أقول بأن الظاهرة السياسية والاجتماعية تُفَسّر بعلم النفس. فهذا غير صحيح. وإنّما وصل التحليل السياسي الاقتصادي الاجتماعي إلى مرحلة بات معها ممكناً أن يكون لعلم النفس كلمة يقولها في الموضوع.

إما أن يكون الزعيم صاحب السلطة بالمعنى الرسمي، أي الشرعي، وإما أن يكون صاحب شخصية قياديّة، ولكن بلا سلطة. وفي الحالتين الزعيم هو من يمتلك هيبة تتفاعل بشكل أو بآخر مع قدرة لا على اتّخاذ القرار وحسب، بل على إنفاذ القرار المُتَّخذ. الزعيم لا يستطيع دون سلطة إنفاذ قرار ما. الخميني مثلاً، عندما كان في المنفى، كان زعيماً يتّخذ قراراً جماهيرياً، بمعنى أنّ الناس كانت تنزل إلى الشارع فقط. لكنه تحوّل إلى زعيم أو سياسي مرشد عندما أصبحت توجيهاته ونداءاته قرارات نافذة. إذن للزعيم وجهان: وجه سياسي شرعي ووجه جماهيري إيحائي (نفساني). لذلك يقول فرويد بأنّ الوضعية الجمعية (La situation Collective)، أو الحالة الجمعية، هي حالة إيحائية. فهي تكاد تكون كالايحاء (Suggestion) الذي يمارسه الطبيب النفساني (لا المحلّل النفساني) في عملية التنويم المغناطيسي. وأسباب الديكتاتورية في العالم العربي تعود إلى سببين: سبب موضوعي لن أتوقف مطوّلاً عنده بل أشير إليه إشارة عابرة، وهو غياب المؤسسات العربية (بالمعنى المعاصر) بكل المقاييس الادارية والتكنولوجية والعلمية التي تنمّي هذه المؤسسات. من أجل ماذا؟ من أجل إدارة الشؤون المادية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية لهذه المجتمعات. في غياب هذه المؤسسات ومجتمع المؤسسات (ومهما قيل عن بناء دولة المؤسسات يظلّ كلاماً في الفراغ) طبعاً تنمو ظاهرة الديكتاتور الذي يحكم دون ضوابط. والسبب الثاني هو قصور التنمية النفس اجتماعية في المجتمع العربي، بمعنى أنّ ظاهرة الإيحاء التي أشرت إليها ما زالت قوية ضاربة في جذور المجتمع العربي. مجتمعنا يخضع لإيحاءات ولتنويمات كثيرة. مؤسّسات لا تسمح لنا بأن نكبر. هذا يعني أنها تبقينا أطفالاً، والطفل هو الذي يقبل بالايحاء أكثر من الكبير. نصبح كباراً وإنما

نخضع لإيحاءات صاحب السلطة. ليست لدينا القدرة على التفكير.

* * *

ج - ما هي نظرية فرويد؟ هل هي واحدة أم تفرعت مع تلامذته، ومنهم فروم ولاكان؟ وما هي سلطة الأب في المجتمع العربي قياساً إلى المجتمع الغربي؟ لقد أُلقِيَت أضواء إضافية كاشفة على نظرية التحليل النفسي (كما فعل سيرج لوكلير ومقولة «قتل الإبن»)، لكن هناك من تخطّى نظرية فرويد وشكّك بشموليتها وبُعْدها العالمي، أي بإمكانية تطبيقها على مجتمع فيينّا (حيث وُلِدَت هذه النظرية وحيث عاش فرويد)، والنمسا وأوروبا بشكل عام. كان رايش فرويدياً باستثناء بعض المآخذ التي أخذها على فرويد كموقفه من مقولة «الكبت والتسامي» وباستناده إلى بعض ملاحظات علماء الأنام (الأنتروبولوجيين أو الأنّاسين، كما باتوا يسمّون اليوم)، كان يقول بأن «مركّب أوديب» غير موجود في بعض المجتمعات. لن أدخل في تفاصيل هذا الاعتراض فقد كُتِبَ فيه الكثير، لكني أقول إنّ النظرة الاتنولوجية - الأنتروبولوجية للتحليل النفسي ظلّت نظرة مجانبة (Tangente) تجانب جوهر فكرة فرويد ورأيه في التحليل النفسي. ففرويد لا يقول بالأب البيولوجي (أي «اني لا أخضع للأب الذي أنجبني»)، إنّما يقول بالأب الهوامي وبالأب صاحب السلطة. التحليل النفسي مكانه لا في المجتمع الغربي فقط وإنّما في المجتمع العربي، فمقولة التحليل النفسي هي مقولة عالمية. لا مجتمع بلا سلطة. من يجسِّد السلطة؟ حتى إشعار آخر هو الأب. لننظر في المجتمعات الأميّة ولنَرَ ما إذا كانت ستتطوّر بحيث تصل إلى مجتمع تؤول فيه السلطة بكلّ معانيها إلى المرأة. لكن هذا موضوع آخر وهو لا يزال بعيداً وغير متيسّر طرحه الآن. حتى في أوروبا ما زلنا في مجتمع أبوي وإن كان مختلفاً عن المجتمع الأبوي العربي من حيث كون الأسرة فيه نواتية مضغوطة إلى أبعد الحدود من حيث العدد أو من حيث العلاقات التي تسير نحو مزيد من الاستقلالية. في مجتمعاتنا الأسرة واسعة دينية - مذهبية أو قبلية - عشائرية أو متحوّلة من الواسعة إلى النواتية التي لم تصل إليها بعد. «مركّب الأوديب» لم يسقط في أوروبا، هو لم يسقط، إذن، في مجتمعاتنا. وإذا كانت سلطته مقيّدة في أوروبا، فإنّ سلطته واسعة عندنا وكأنني بفرويد أوجد هذه المقولة لتناسب مجتمعاتنا قبل المجتمعات الأخرى إن لم أقل أكثر من المجتمعات الأخرى. لذلك فإنّ القول بان «مركّب الأوديب»، أو «قتل السلطة»، مقولة لا تصلح لمجتمعاتنا بل تصلح للمجتمعات الغربية هو كلام فيه الكثير من السطحية والاستقالة من التفكير العميق. كذلك فإنّ القول بأنّ هناك علم نفس فردي في

موا حهة علم نفس جماعي قولٌ لا معنى له. ولذا يمكن فهم ظاهرة الزعيم والديكتاتورية ومفهوم الأب على ضوء علم النفس الفرويدي وفهم تطبيقاته الاجتماعية. فعلم النفس في مفهوم فرويد هو أساساً علم نفس جمعي وحجتي في ذلك فصل مهم وكبير وأساسي وشهير في كتاب «مبحث في علم النفس» (Essaie De Psychanalyse) لفرويد، وعنوان الفصل «علم النفس الجمعي وتحليل الأنا» (Psychologie collective et analyse de moi) وفي هذا النصّ فكرة أساسية هي أنّ علم النفس هو اجتماعي من الأساس لأن الفرد يُدْرَسُ في علم النفس انطلاقاً من معاناته ومن علاقاته في المؤسسة أو البيئة أو البنية التي هي إما مدرسة أو مؤسّسة أو أسرة أو مجال عمل إلخ... وبالطبع لا يدرس علم النفس الجانب الموضوعي، أي مَنْ هو الذي حقّ: الإبن أم الأب إلخ... هو يدرس المعيوش والمعاناة، أي صدى العلاقة بالآخرين، إذن العلاقة بالآخر وانفعالاتها في الوجود معه أو بالانعزال عنه. أنا موجود الآن معك وبعد قليل أعود لنفسي وأفكّر في موضوع حديثي معك وأنت موجود معي حتى ولو كنت غائباً. الأمراض النفسية ليست سوى ردود فعل أو تفاعلات الفرد غير المتكيِّفة مع الآخر (L'inadaptation)، فينغلق على نفسه ويحاول من خلال مرضه النفسي أن يخلق بيئة داخلية ـ خارجية في آن واحد. علم النفس يأخذ الأفراد كعيِّنات من المجتمع ليقيس وضعياتهم الآنيّة، ولكن لا ننسى أنّ وضعيتهم هي صدى لانتماءاتهم الاجتماعية وتفاعلاتها. وكأنّني تماماً أخذت من المادة الخام عيِّنة لأدرسها، وهي جزء من الجبل الذي انتزعتها منه فإذا رددتها إلى الجبل تعود وتتعايش معه بشكل أو بآخر وتندمج فيه.

عباس مكّي

جورج قرم

خط الدفاع الأخير للإنسان العربي

□ البنية الأساس في المجتمع العربي هي، كما هو معروف، البنية العائلية: نراها تتفرَّع وتمتدّ في التنظيم السياسي والاقتصادي والاجتماعي. وحين يتناول النقد مظاهر التخلف في المجتمعات العربية ينصبّ على هذه البنية. فإلى أي حدّ يوفّق هذا النقد في تحليله؟ وما هو مدى صحته؟

■ أودّ أن أقول، قبل كل شيء، إنّ الأمور، في تقديري، تجد مرجعيّتها في نهاية الأمر، في السياسة. فالبشرية انتظمت أصلاً حول العائلة وحول المجتمع مهما كان متخلّفاً أو بدائياً، متطوّراً أو صناعياً. وفي كل حال، تقوم المجتمعات العربية عموماً على بنية عائلية راسخة تتضمّن جوانب إيجابيّة وأخرى سلبية. ومن شأن النهوض الديموقراطي أن يُضعِف الملامح أو السمات السلبية في البنية العائلية في المجتمع العربي. على أنّ هنالك مجتمعات غير عربية وغير غربية أيضاً حافظت هي الأخرى على البنية العائلية في التنظيم الاجتماعي، كالمجتمع الياباني ومجتمعات شرق آسيا ووظّفت السمات الإيجابية للبنية العائلية (كالتضامن العائلي مثلاً) في الإنتاج الاقتصادي، فأعطى هذا التوظيف نتائج نراها اليوم في التفوّق الاقتصادي العملاق في اليابان وكوريا وتايوان. . . ويبدو أنّ الصين أيضاً سائرة في الاتجاه نفسه. ولم يتمّ لهذه المجتمعات ذلك كلّه بفضل الحفاظ على البنية العائلية وحدة، بل بفضل نقل الوظيفة الاجتماعية لهذه البنية من المجال السياسي إلى المجال الاقتصادي. نحن في العالم العربي لم نعرف بعد كيف نتصرف بما يمكن أن أسمّيه هنا، توخياً للسرعة والاختصار، بالبنى التقليدية بشكل عام. فقد حطّمنا في العالم العربي نظام الحِرَف الذي كان يشكّل العماد الاقتصادي للبنية العائلية، ممّا أدخلنا في فراغ

تنظيمي رغم وهمنا بأنّ مجتمعاتنا آخذة في الانتظام ـ ولو ظاهرياً وشكلياً ـ حول مظاهر الحداثة، فبقي الفراغ من حولنا هائلاً وصار نظام القيم متناقضاً. لا يزال المجتمع العربي يكافىء الانسان العربي لا على أساس إبداعه الاقتصادي أو العلمي أو الفني أو الاجتماعي، بل على أساس انجازاته السياسية. أي أن الإنسان يحظى بالاحترام إذا احتلّ مركزاً سياسياً مرموقاً أو مركزاً مالياً مهماً. أما المهندس العربي الذي لـه قدرة إبداعية في فرع علمي معينّ فلا يُكافأ، ولذلك فهو يهاجر ويمنح مواهبه إلى الجهات الأجنبية. . هذا الوضع يسهم في استمرار وتعزيز السمات السلبية في البنية العائلية العربية. لذلك نرى أنّ التنظيم الاجتماعي القائم على العائلة (أو النظام البطريركي أو البطركي) لا يزال يلعب دوراً قوياً في المجتمعات العربية. يرى البعض في معرض تفسيره لذلك، انّ للإنسان العربي تركيبة نفسية خاصة أو بنية أنتروبولوجية يتمسّك بها، وهو لذلك لا يمكن ان يتغيّر أو يتطوّر. أما أنا فأرى أنّ هناك ظروفاً سياسية واقتصادية تجعل الإنسان العربي لا يتمكن من الخروج من الجوانب السلبية للبنية العائلية أي الإقليمية والعشائرية والقبلية والطائفية. . . فهذه كلّها أساليب أو أنظمة لا تتيح للإنسان العربي أن يتفتّح وأن يجد مكانه الحقيقي في المجتمع. لذلك فإنّ حداثة المجتمع العربي، حين توجد، تكون حداثة مظهرية أي مفرغة من محتواها الحقيقي لأنّ الحداثة هي قبل كل شيء قدرة الإنسان في مجال الإبداع، سواء كانت هذه القدرة تعبر عن نفسها ضمن بنية جماعية متماسكة، كما في اليابان مثلاً، أو بطريقة فردية عشوائية إلى هذا الحدّ أو ذاك كما في المجتمعات الغربية. فالمشكلة الرئيسية في العالم العربي ليست في البنية العائلية بحدّ ذاتها بل في البنية التحتية السياسية ـ الاقتصادية.

□ لكن البنية السياسية بالذات هي نتاج لما تفرزه بُنى أو مستويات اجتماعية أخرى، فهل يمكن أن نحاكم البنية السياسية على أنها هي التي تنتج هذه المستويات؟

■ لست من أنصار النظر إلى المشكلات الاجتماعية من منظور أنتروبولوجي ومن خلال المنهج الأنتروبولوجي. فقد طوّر الغرب علم النفس والانتروبولوجيا لأنّه يعاني إلى حدّ كبير من تفكّك البنية العائلية وأثر ذلك على مجمل العلاقات الاجتماعية، وإن لم يكن قد اكتمل بعدُ هذا التفكك ولم يظهر في صورته النهائية. هذا التفكك هو نتيجة تطوّرات اقتصادية رافقتها تطورات سياسية واجتماعية ربّما تكون هي التي أتت بها. وهنا يمكن الدخول في جدال واسع حول السبب الأساسي في تفكّك البنية العائلية في الغرب: أهو سياسي أم اقتصادي؟ إنّ منهجي في فهم مشكلاتنا واستيعاب أسباب جمودنا هو منهج

تاريخي. أعتقد أنّ البنية السياسية هي نتاج تطورات تاريخية محدّدة لإنتاج بنية جامدة لا تاريخية، أي بنية نفسية كما يقول الذين يتبنون النظرة الغربية التي ترمي إلى خلق منظور علمي محدّد في العالم الثالث نلزم أنفسنا به بحيث نصبح أسرى هذا المنظور لا نستطيع الخروج منه، وأسرى النظرة الأنتروبولوجية إلى أنفسنا كما رآنا الغرب من خلالها وكما تبنّيناها واعتمدناها دون أي نقد أو تعديل. نحن لم نستخدم النظرة التاريخية إلى أنفسنا وعلينا أن نستخدمها لتفحّص المسار التاريخي للمجتمعات العربية خلال المائتي سنة الأخيرة.

□ مؤلّفاتك هي سلسلة أبحاث في التطورات المأسويّة التي عرفتها بنيتنا السياسية. فأي موقع كان للديموقراطية في هذه البنية، وماذا كان مصيرها خلال هذا التطور؟

■ منذ انفتاح العالم العربي على «الحداثة»، أي منذ فتح نابوليون بونابرت البلاد العربية، وانفتاح الامبراطورية العثمانية على الحداثة الغربية بشكل عام، أبدى الانسان العربي كثيراً من الليونة وكثيراً من الإبداع طوال القرن التاسع عشر وحتى أواسط القرن العشرين. فشهدنا تطُوّرات عملاقة من الناحية السياسية ومن الناحية الدينية وحتى من ناحية البنى الدينية بالذات. ويكفي أن أذكر النهضة. فالطهطاوي مثلاً هو أوّل عربي خرج إلى الغرب وكتب عنه بشكل مفصّل. وما تفرّغ من أدب الطهطاوي في التفكير النهضوي العربي هو عمل عملاق إنّما هو ملموس اليوم، بشكل كامل، من أجل إعادة تجميد البنية السياسية والاجتماعية العربية. جابهنا الاستعمار مجابهة فعّالة حتى الخمسينات من هذا القرن فقط، على الرغم من الانطباع الذي خلقته التجربة الناصرية في فترة محدودة من الزمن بأنّنا قد أصبحنا مستقلّين فعلياً عن الاستعمار وربحنا المعركة الكبرى. فمنذ ١٩٦٧ أخذ يظهر بجلاء، يوماً بعد يوم، ان المنطقة العربية قد تكون مع افريقيا من أكثر مناطق العالم خضوعاً لهيمنة النظام الدولي بقيادة أميركا (بقيادة أميركا والاتحاد السوفياتي في فترة الحرب الباردة). خسرنا الحرب وعادت البنية، بنتيجة هذه الخسارة، إلى الجمود وعادت البطركية لتظهر بكلّ سلبياتها، وصارت البنية العائلية سلبية مجدّداً علماً بأن البنية العائلية هي اليوم خطّ الدفاع الأخير للانسان العربي المُعاق في تطوّره الشخصي، نظراً لتراجع نظام القِيَم وعدم وفائه لمتطلبات الحداثة. هذا هو الظرف التاريخي الذي يجب أن نعيه. ولتأكيد وجهة نظري أودّ أن أذكّر (بعد أن نسينا كل شيء) بأنّ الأنظمة الديمقراطية كانت قد ترسّخت في المنطقة العربية: ففي مصر الملكية كانت الديموقراطية حقيقية رغم ما أُشيعَ وقيل من أنّ الانظمة الملكية العربية كانت عنوان الاستبداد. ومعروف كيف أنّ الغرب هو الذي شجّع في المنطقة العربية (وفي مناطق أخرى من العالم الثالث) نمط

الانقلابات العسكرية لأنّه كان يخاف حقاً وفعلاً من تطوّر الديموقراطية في بلادنا وفي العالم الثالث عموماً. فقد برّر الانقلابات العسكرية بأنّ ديموقراطية ما قبل الانقلابات لم تكن ديموقراطية حقيقية!! فهل كانت الديموقراطية في بداياتها، في الغرب نفسه، حقيقية؟ أي هل كان المجتمع ككلّ (أي المرأة، والعاطل عن العمل، ومن ليست له إقامة...) ينتخب؟ الديموقراطية كانت محدودة في الغرب ثم تطوّرت تدريجياً. علماً بأنّه ليس من المؤكد الآن أنّ ما انتهت إليه الديموقراطية في الغرب أو النمط الذي اتّخذته في السنوات الثلاثين الأخيرة هو النمط المثالي الذي على الآخرين أن ينسخوه ويقلّدوه بحذافيره. الديموقراطية عندي تعني الحرية وحدّاً أدنى من تمثيل الشرائح الاجتماعية المختلفة في أطر تنظيمية معقولة تؤمّن الاستقرار الاجتماعي لكي يتمكّن الانسان من العيش والابداع. ومن هذه الناحية أقول إنّ الديموقراطية العربية سواء في مصر أو في سوريا أو في لبنان (رغم كل القيود التي كانت تكبّلها)، كانت تؤمّن هذا الحدّ الذي ذكرته، فجاءت الانقلابات العسكرية لتكسر هذا التطور الديموقراطي. وكانت هذه الانقلابات، سواء في مصر أو في سوريا، ديكتاتوريات يمينيّة الطابع، ثم تحوّلت تدريجياً بفعل أخطاء الاستعمار الغربي من اليمينية إلى التقدّمية وإلى التقرّب من الاتحاد السوفياتي. وكان من نتيجة ذلك أنّ الديكتاتورية جمّدت إلى حدّ بعيد البنى الاجتماعية في المجتمعات العربية، وهكذا دفعت هذه الأنظمة التقدمية بشرائح كاملة من المجتمع العربي إلى الخروج من بلادها، وهي شرائح البورجوازية. أما الشرائح المتوسطة أو المحدودة الدخل في أيام الناصرية وأول عهد الأنظمة البعثية، في كلّ من سوريا والعراق، فقد احتلّت مراكز القرار السياسي والاقتصادي بفعل التأميات وكل ما يدخل في إطارها. ثم عندما ظهر فشل الديكتاتورية على الطريقة التقدّمية والاشتراكية وفي ظرف تاريخي استثنائي لا يمكن أن تغفله في التحليل هو عهد النفط وبروز القوى الخليجية العربية بتركيبتها الاجتماعية والسياسية، برزت العودة إلى سلفية دينية شديدة الوطأة في الخليج ككلّ مرتبطة بالنفط (إلّا في الكويت حيث ان المعارضة الكويتية كانت قومية عربية ليبرالية على الطريقة الليبرالية القديمة). هذا المسار تاريخي والمعقّد أدّى ألى جمود الأوضاع الاجتماعية وإلى عودة أو تعزيز البنية العائلية في ظلّ جمود وإخفاق تاريخي سياسي واقتصادي للكيان العربي ككلّ في النظام الدولي. باختصار ينبغي أن لا نتّكل على العلم الانتروبولوجي لتفسير الواقع العربي، لأنّ هذا الاتّكال هو هروب من مواجهة الواقع السياسي والاقتصادي الذي نحن فيه والذي يجب دراسته والتبصّر فيه بروّية وتمعّن.

□ لكن تيار المفكرين الذين يأخذون بالمنهج الأنتروبولوجي ويعتمدون التحليل النفسي في

النظر إلى مشكلات المجتمع العربي آخذ بالنموّ حتى من قبل أن يكتب هشام شرابي كتابه «النظام الأبوي وإشكالية التخلّف في المجتمع العربي». . .

■ لقد تأثر عدد كبير من المفكرين العرب بالمناهج الأنتروبولوجية الغربية كهشام شرابي وألبرت حوراني وغيرهما كثيرين، لكن شرابي ذهب بعيداً في مؤلّفه المعروف حول المفكرين العرب في عصر النهضة الذين قسمهم بين مفكّرين عرب مسلمين ومفكرين عرب مسيحيين، متأثراً بذلك بنظرة الغرب إلى البنية الاجتماعية العربية، إذ قال إنّ الأفكار السلفيّة وهذا ما ليس صحيحاً على الاطلاق. أنا أرى عكس ذلك تماماً، ففي ذلك الوقت، وخصوصاً في أواخر القرن الماضي وبدايات القرن الحالي، كان رجال الدين المسلمون من أكثر المفكّرين استيعاباً للفكر الليبرالي الغربي خصوصاً على الطريقة الليبرالية الانكليزية، أمّا المفكرين المسيحيين الكبار (وأذكر منهم دائماً وباستمرار ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران)، فكانوا يتمسّكون بشرقيّتهم وكانوا يرفضون مفهومات الغرب ومفهومات الشرق السوفياتي ـ الماركسي ويقولون بأن الشرق العربي شرق متديّن ويجب أن يحافظ على تديّنه. وفي كتاب «النبي» رغم ما يُقال عن إلحاد جبران، نزعة دينية وميتافيزيقية شرقية قويّة. واذا شئنا أن نذهب في التحليل النفسي، نجد أنّ العنصر المسيحي ربّما كان يشعر، بجدّية أكثر، بالعواقب الوخيمة لاستيراد الثقافة الغربية في الشرق، بينما نجد أنّ رجل الدين المسلم الذي كان يعاني من جمود المؤسسة الدينية، بشكل عام، قام ورفع راية التحديث والليبرالية (الأفغاني، علي عبد الرازق، الكواكبي، قاسم وأحمد أمين، خالد محمد خالد، الشيخ محمد الجسر، العلايلي. . .). كان البساتنة، مثلاً، متمسّكين بالامبراطورية العثمانية ولم يحبذوا التغير، بينما الكواكبي كان يدعو إلى إحلال العرب محلّ العثمانيين حتى ولو من منظور المطالبة بأن تكون الخلافة للعرب. فهذه، بحدّ ذاتها، كانت خطوة جريئة وجبّارة تجاه الامبراطورية العثمانية. لا أحسب أنّ القضية كانت قضية مفكرين مسيحيين ومفكرين مسلمين، بل هي قضية أجواء سياسية وأحسب أنّ المسيحي كان خائفاً أكثر من المسلم من تغيير بنية الامبراطورية العثمانية، وأنّ كثيراً من المسيحيين في النهضة العربية مارسوا اتّجاهاً محافظاً في الشؤون السياسية، بينما الكثير من المسلمين المشتغلين في الإصلاح الديني كانوا جريئين للغاية.

□ هل يمكن القول بأن غياب الفكر التاريخي في الوقت الحاضر وعدم الاهتمام بالماضي العربي سببه الانصراف إلى الحاضر ومشكلاته وأحداثه، بحيث طغى العمل الصحفي والتحليل السريع على إعمال الفكر في البحث التاريخي المتأنّي؟

■ تقلُّ اليوم الدراسات التاريخية التي تهتمّ بربط التاريخ الحديث بالتاريخ القديم وفق مناهج عقلانية. الفكر التاريخي اليوم مجمَّد. أمّا في زمن النهضة، أي في عصر الديموقراطية العربية، فكان هناك فكر تاريخي. ومنذ مجيء الديكتاتوريات بتشجيع من الغرب، وإغلاق بيروت كمركز ثقافي قبل عشرين عاماً، بدأ الانكماش على القيم التقليدية كردّ فعل بيولوجي تجاه الإخفاق التاريخي العربي في القرن العشرين. ومن أسباب تقهقر الفكر التاريخي عندنا أنّ كلّ الملفّات التاريخية الحسّاسة، كملفّات الخلافات في الجزيرة العربية في عقد العشرينات من هذا القرن (التي أرّخ لها أمين الريحاني في الماضي في كتابه المشهور «ملوك العرب») والتي يُمنع فتحها من أجل الدراسة والفهم والإفادة من الدروس المستخلصة، وذلك من أجل ضبطها وتلافي مسبّباتها وتوجيهها في الاتجاه الايجابي. ولذا فليس لدى الباحثين العرب المؤرخين اتجاه لدراسة تاريخ المائتي سنة الماضية، فلا تنصبّ الدراسات إلّا على العصر الذهبي وتحليل الخلافات الإسلامية ونشوء المذاهب والفرق تمشّياً مع الجوّ العام السائد في المنطقة حالياً. غير أنني أودّ ان أشير إلى مؤلّفين صدرا مؤخراً الأول لعزيز العظمة «العلمانية من منظور مختلف»، «والثاني لجورج طرابيشي». ولذا أيضاً لا نرى إلّا التحليلات والدراسات الصحفية السطحية حيث ينعدم الربط بين الأحداث السياسية والخلافات السياسية العربية التاريخية منذ انهيار الامبراطورية العثمانية. ومشكلة الصحافة العربية انها صحافة مقلّدة ولا خير فيها. عندما تنظر إلى التحليلات الصحفية العربية في السياسة الدولية تجدها تحليلات ينقصها باستمرار الحدّ الأدنى من البعد في التحليل ومن الابتعاد عن الحدث اليومي والعلاقات الضيقة بين المسؤول الفلاني في العالم العربي والمسؤول العلاني في الغرب. ترى الصحافة العربية مليئة بأخبار علاقة فلان بفلان أو قال فلان عن فلان أو دبلوماسي عربي عن دبلوماسي غربي، أو قيل له كذا وقال كذا. . تحليلات مبنية جميعاً على هذا النوع من الأخبار.وبأسلوب اسّست له كمدرسة ـ وفي عهد عبد الناصر لسوء الحظ ـ كتابات محمد حسنين هيكل. وفي كثير من الأحيان لا يكون البعد التاريخي لدى المحلّل السياسي سوى بعد آني أو لا يكون له وجود قطّ. وأحياناً يتحوّل إلى رصد انفعال المسؤول الفلاني تجاه حدث معيّن، وأحياناً يُصَوَّر الوضع برمّته وكأنه مجرّد مشهد سينمائي. . . ومن شدّة سَيْر الصحافة العربية في ذيل الصحافة الغربية، ومن فرط تقليدها الببغائي، يصبح عصياً على القارىء العربي أن يكوّن صورة واضحة للوضع يفهم من خلالها الأحداث.

□ نرى الإنسان العربي المقيم في الغرب يعيش في نطاق قِيَم بلاده، فلا هو يتمثّل حقيقة قِيَم الغرب ولا هو قادر على إظهار قِيَمه بوضوح، فيظلّ متأفّفاً من الغرب، تواقاً للعودة إلى

بلاده، فلمّا يعود إليها، نراه لا يطيق العيش فيها بل يتوق إلى الغرب مجدّداً. . . فما مردُّ هذه الإشكالية التي تكاد تكون انفصاماً؟

■ أعتقد أنّ الانسان العربي هو من أكفأ البشر، فقدرته كبيرة على التحمّل والاستيعاب والتكيُّف والتعاضد والتسامح. . . وهنا فهو لا يلتقي مع العالمية فقط بل مع جوهرها: الإنسانية. وأعتقد أيضاً أنّ دين الأغلبية العربية الإسلام، حين يُمارس بطريقة طبيعية وسليمة، بعيداً عن التوتر السياسي، يشكّل ضمانة وتشجيعاً لأخلاقية كبرى. ففي الاسلام قواعد أخلاقية راقية وواسعة. لكن أوضاع المنطقة العربية ككلّ هي أوضاع متوترة بسبب التخلّف والعشائرية المستفحلة المشجَّعة من الخارج ومن الداخل، لأنّها غير موظّفة في وجهتها الإيجابية أي الاقتصادية، بل موظفة في وجهتها السياسية السلبية. وإذن فالإنسان العربي مضطر في بلده إلى التعامل مع الأوجه السلبية التي يكرهها ولا يطيق التعايش معها، فيلجأ مرغماً إلى الزعيم العشائري الطائفي لتأمين قوته ويُلغي كل إيجابياته ويتعامل بعملة السلبيات القائمة، وإلاّ فإنه يهاجر. وعلى الرغم من أن الإنسان العربي يعلم حقّ العلم أنّ نظام القِيَم ليس موجهاً نحو تحقيق العدالة الاجتماعية أو تعادل الفرص ومكافأة الإنجازات العلمية والاقتصادية، فإنّه يضطرّ إلى التمسّك بالبنية العائلية للحصول على منصب أو مركز في المجتمع. وهنا يكمن «الإنفصام» في الشخصية العربية المقيمة والمهاجرة. فالعربي يشتم الغرب ويضيق ذرعاً به، انما يظلّ مشدوهاً بالإمكانيات التي يوفرها هذا الغرب لمن يهاجر إليه. وفي النهاية لا يطيق العربي حياته بسبب هذا الانفصام سواء كان مقيماً أو مهاجراً. مرّة أخرى أقول: العيب ليس في البنية البطركية الاجتماعية بل في إخفاق الأنظمة السياسية في توظيف الوجوه الايجابية لهذه البنية ولا سيما التضامن العائلي من أجل إنهاض الاقتصاد والمشاريع الانمائية الاقتصادية كما فعل اليابانيون. وطالما أننا لا نستطيع التنازل عن البنية العائلية (وهذا شيء هامّ وأنا شخصياً محافظ)، فلماذا لا يتوظّفّ التنافس العائلي والعشائري في أيّ بلد عربي في المجال الاقتصادي؟ ولماذا يظلّ هذا التنافس موظفاً على المستوى السياسي وعلى أساس الوجاهات ومن أجل السيطرة على أجهزة الدولة؟ ونحن نعلم أنّ هناك مشكلة الشرعية السياسية في العالم العربي التي تستغلّها الحركات الإسلامية السلفية بالرجوع دوماً إلى الأصل التاريخي للمشكلة. كان حلم الشعوب العربية الوحدة العربية في المملكة العربية الواحدة الكبرى. لم يتحقّق الحلم. وهو لم يتحقّق بفعل هيمنة الاستعمار وحدها، بل أيضاً بفعل انعدام التجانس بين النخب العربية. أي أنّ هذه النّخب استمرّت في تنافس عشائري

على الحكم فناسبها وواتاها تفتيت الكيان العربي الكبير إلى كيانات قطرية صغيرة عاشت فيها وحافظت عليها.

جورج قرم

مصطفى حجازي

قتل الأب أم قتل الأبناء: جدلية الركود والتجديد

أولا: المدخل:

يرجع فرويد في كتابه «الطوطم والمقدس» أصل تكوّن المجتمع الإنساني إلى أسطورة الرهط البدائي الذي كان يحكمه أب قوي عاتٍ إستحوذ لنفسه على كل نساء الرهط ومنع أبناءه من إشباع رغباتهم الجنسية. وبالطبع لم يؤدّ هذا المنع سوى إلى مزيد من تأجيج هذه الرغبات، وتصاعد العدوانية الناجمة عن الاحباط تجاهه، وفي مرحلة ما قام هؤلاء الأبناء بقتل الأب وافتراسه، ولكن بدلاً من تحقيق رغباتهم الجنسية في العلاقة مع نساء الرهط، أصيبوا بمشاعر ذنب شديدة دفعت بهم إلى تحريم هذه العلاقة على أنفسهم من ناحية، وإلى تقديس الأب من خلال بديل له رمزي اتخذوه وهو الطوطم الذي أصبح يمثّل رمز العشيرة وحاميها من الأخطار الخارجية، من ناحية ثانية. وهكذا تعاهد الأبناء على أنّ إشباع الحاجات الجنسية لا يكون إلاّ مع نساء من خارج الرهط وعلى عدم التعرّض بالأذى للطوطم، وأنّ أي خرق لهذين العهدين ـ التحريمين يلقى عقابه فوراً على شكل بلاء يحلّ بالجماعة.

يقرّ فرويد بأنّه قدّم أسطورة إفتراضية[1] لم يدعمها بالأسانيد. ولذلك فالتعامل معها يجري باعتبارها مجرد مقولة أو أداة بحثية للتحليل من منظور رمزي محض، تكمن قيمتها، كما يقول البراغماتيّون، ليس في واقعيتها بل بفائدتها، فهي صالحة بقدر ما تفيد البحث. وبالفعل عرفت هذه الأسطورة الافتراضية طريقها إلى الانتشار وتحوّلت إلى مقولة رغم ما تعرّضت له من تفنيد. على هذا الأساس الرمزي المجازي سنتعامل معها

في هذا المقام، فنعرض لجوانب ثلاثة:

ـ الدلالات الرمزية التي تتيح طرحها.

ـ تطبيق هذه الدلالات على الفكر الغربي.

تطبيق الدلالات نفسها ـ بشكل مقارن ـ على خصائص الثقافة والاجتماع في العالم الثالث.

ونلخّص من ذلك كله ما تتيحه هذه التطبيقات من خلاصات.

ثانياً: الدلالات الرمزية لأسطورة قتل الأب:

تداعيات هذه الأسطورة كأداة بحثية تتوقّف على دلالاتها الرمزية، وهي جدّ متنوعة تبعاً للمنظور الذي يقتضيه البحث. سنركز على بعض ما يخدم توظيفنا لها.

يعتبر فرويد أن قتل الأب ومن ثمّ تحريم الأبناء نساءه عليهم والبحث عن أخريات من خارج الرهط لإشباع حاجاتهم الجنسية فعل التحول الأساسي من الطبيعة إلى الثقافة بمعناها الاجتماعي، أي قيام حياة اجتماعية وروابط اجتماعية تحدّها ضوابط بدلاً من القانون البيولوجي القائم على مبدأ عسف الأقوى.

ويرى كلود ليفي شتراوس في أعماله، خصوصاً «بنية القرابة»، انّ قانون المحارم هو أول تشريع اجتماعي يسمح بقيام الثقافة الاجتماعية، وبدون هذا القانون لا يمكن للإنسان العبور من نطاق البيولوجيا إلى مستوى الثقافة. على أنّ قانون التحريم هذا يتضمّن الانفتاح على الخارج، كسر عزلة الرهط البدائي، والتفاعل مع جماعات أخرى لتبادل النساء مما يؤسّس التاريخ. إنها خطوة هامّة في التحوّل من الركود المنغلق إلى التاريخ المنفتح والمتحرك، باعتبار التفاعل هو أساس العمران. فالانفتاح يحمل أيضاً، وفي الآن عينه، الانطلاق والاستقلال وتأسيس خلايا اجتماعية جديدة بدلاً من أحادية الرهط القائم على نواة الاستبداد البيولوجي المندرج من قانون الأقوى. وهكذا فالركود التاريخي يتحوّل إلى حركية مستقبلية.

من خلال قتل الأب المستحوذ على نساء الرهط يحلّ التعدّد الداخلي في الوقت نفسه الذي تتعدّد قنوات الانفتاح على الخارج. فبدلاً من الأحادية المركزية يحلّ التعدّد المتكافىء بين الأخوة الذين توافقوا على تنظيم العلاقات فيما بينهم وارتضوا قانوناً يلتزمون به طواعية ومن الداخل بدلاً من القسر والارغام الخارجيين. إنّنا بصدد التحوّل من التبعية القائمة

على الارغام إلى التعدّد القائم على التكافؤ والاعتراف المتبادل المؤسّس على القانون النابع منهم أنفسهم. التكافؤ يحمل معه المشاركة بالضرورة طالما أنّ الخبرة في قتل الأب والتهامه مشتركة والتوافق على قانون التحريم خيار مشترك. إنّها حلول العضوية الاجتماعية الفاعلة والمشاركة محلّ العسف البيولوجي. على أنّ فعل القتل والافتراس هذا يشكّل على الصعيد الفردي فعل تحوّل جذري من وضعية البنوّة المقيّدة، المضروبة بمنع أن تكون، إلى وضعية الرشد من خلال التجرؤ على الفعل الجذري المأساوي الذي يكسر الطوق ويحرّر الذات في كيانها ورغباتها ومكانتها ودلالتها. إنّه فعل التحرير للطاقات الذاتية الحيوية التي تتجلى في رغبة وإرادة. على أنّ هاتين الرغبة والارادة ليستا مطلقتين أو محكومتين بقانون القوّة البيولوجي، بل هما مرشدتان من خلال الالتزام بما توافقت عليه الجماعة، القانون أصبح ذاتياً ويمارس من الداخل كفعل إرادة وخيار. ذلك هو التحوّل إلى وضعيّة الراشد المسؤول، المسيّر ذاتياً بشكل تتوازن فيه الرغبة مع القانون الذي يضبطها وينظّم حركيّتها وقنوات إرضائها.

الحركة الأخيرة التي تعنينا هنا هي دلالة التهام الأبناء للأب. بهذا الفعل تحوّلوا جميعاً إلى آباء مقبلين بدورهم لأنّهم أدمجوا الأب في ذواتهم الجسدية وبالتالي اجتافوا نفسياً قوّته ودلالته (كما هو معروف في دلالة الافتراس البشري). لقد اكتسب كيانهم النفسي قوّة الأب وقدرته مما يحوّله إلى أب رمزي يحمله كل منهم في ذاته. هذا الأب الرمزي الذي تجاوز الأب المادي البيولوجي يتحوّل إلى مصدر قوّة ومنعة داخلية. فهو لم يؤسّس فقط الضبط الذاتي من خلال تمثّل قانون التحريم بل يجعل المرجعية ذاتية داخلية في الآن عينه، الحركة موجّهة من الداخل من خلال هذه القوّة الرمزية المجتافة (الأب الرمزي الذي أصبح جزءاً من ذات الإبن) في حالة من تفتّح سُبل النموّ وآفاقه وتجاوز للرمز النموذج.

وهكذا يتأسّس التاريخ الجماعي والفردي في آن معاً، حيث يحمل الانسان امكانية ومسؤولية مشروعه المستقبلي في ذاته. هنا تبدأ الحياة من خلال الاستيعاب والتجاوز بدلاً من الركود الذي ران على الأبناء فجمد كياناتهم بفعل الاستبداد والاستئثار البيولوجيين القاتلين. قتل الأب بالمعنى الرمزي الأسطوري هو فعل بداية حياة الأبناء الذين أصبحوا مشاريع آباء تتجاوز آبائهم. إنّه فعل تحوّل من التاريخ الآسن إلى التاريخ المتحرّك، يطلق قوى الحياة المتجددة.

سنركّز، الآن، على البعد الفكري لأسطورة قتل الأب، أي تلك العملية الفكرية

التي تستوعب أبويّتها الفكرية وتتجاوزها وصولاً إلى حدّ قتلها بالنقض أو النقد أو القلب إلى الضدّ وانتاج كيانات فكرية تكاد لرقيّها تقطع الصلة بأبوّتها.

ثالثاً: الحضارة الغربية، قتل الأب، وتجاوز الفكر لذاته:

لقد كُتب الكثير عن استخدام مقولة قتل الأب في دراسة سيرة الفكر الغربي المعاصر. ولا ننسى أنّ هذه الأسطورة بحد ذاتها هي ابتداع افتراضي لأحد علماء الغرب في مجال تحليل النفس البشرية والذي جسّدها في اكتشافه لـلاّوعي (أو اللاشعور) ناقضاً بذلك الفكر السابق عليه في هذا المضمار. لقد كان فرويد مبدعاً ورائداً بالتحديد لأنّه استطاع استيعاب ونقض الفكر السابق عليه. وها نحن الآن نُشاهد بعد مضيّ قرن من الزمان كم أثمرت فكراً وعلماً وأدباً وعلاجاً عملية قتل الأب التي تجاسر عليها فرويد. وكم أخصبت من أبحاث وقلبت من قناعات. إلا أنّنا نشاهد، في الآن عينه، ان الأبناء الفكريين لفرويد بدأوا منذ عقدين، ومن موقع تمثُّل فكره، في تجاوز هذا الأب وقتله فكرياً. فنهاية القرن بدأت تحمل معها تحوّلات جذرية تنقض مسلّمات فكر الأب ومرتكزاته في مجال فهم الظواهر النفسية التي انكب عليها وتفسيرها. ذلكم هو الخصب. ويقول أحد تلامذته ممن أسهموا في هذا القتل الرمزي (جون بولبي وتيّاره ممن عملوا في دراسة مسألة التعلق والانفصام) إنّ فرويد الأب تصلّب لأكثر من أربعة عقود، ولم يحاول أن يرى، إلاّ في أواخر أيامه، تلك الظواهر التي كانت ماثلة أمامه في ممارسته العيادية بشكل صارخ أحياناً، لأنّه أنس إلى ثمار تجاوزه هو لمعلّمي الفكر في عصره.

لنقف في هذا الاستطراد عند حدّه ونتجاوزه كي نلخّص بسرعة ما أصبح معروفاً ومتداولاً. ونستعين من أجل التلخيص بالعمل الجامع الذي قام به مطاع صفدي في كتابه «العقل الغربي في الميزان». يقول صفدي ملخّصاً رحلة العقل الغربي بأنّه في حالة مستمرّة من نقد ونقض مواقفه وأسس مواقفه وتفكيره، إنه موجود، بالدرجة الأولى، في هذا النقد لذاته ومواقفه. إنّ تجربة العقل الغربي هي تجربة التخطّي والمعارضة، دفع ثمنها الكثير من الشك والتخبط والخوف والمحاولات الفاشلة. إنّ قصّة العقل الغربي هي قصّة كل عقل يثور على أصنامه ويرفض الركوع والخضوع لها، ويبدأ بمغامرة الثورة عليها فيرمي نفسه في أمواج المجهول وليل القلق والمهالك.

كان العقل الغربي في علاقة جدليّة مع نفسه، فهاجم ذاته ونقد مبادئه ونقض أسس إنطلاقته عدّة مرات كي ينظر إليها وإلى الطبيعة بمنظار جديد ويقيم معه ومعها علاقات جديدة.

خاض العقل الغربي معركته مع النظرة الغيبيّة اللاهوتية. لقد قتل استبداد الفكر الدّيني المتمثل بسلطة البابا وقساوسته التي امتدّت قروناً عديدةً. في عملية قتل الأب هذه استردّ العقل الأوروبي ذاته وأصبح هو المرجع والمنبع. ولقد بالغ الأبناء في قتل الأب حتى أنّهم لم يتركوا من وجوده أي شبهة فيما صدر من مذاهب فكرية مفرطة في حسيتها ووضعيتها وتجريبيتها، ومفرطة في عقلانيتها. لم يتركوا شبهة لوجود قوّة غيبية من نوع ما إلّا وهاجموها في عقر دارها ونسفوا أسسها. فقط ما هو ضمن السيطرة التجريبية أو الحسّية المنطقية الرياضية يحظى بالاعتراف.

وتوالت الثورات، فإذا بهذه الحسّية ـ التجريبية (ومثيلتها العقلانية المفرطة) بدأت تنسف بدورها فيما عرف «الوضعية المنطقية» وهناك مذاهب عديدة في العلوم المضبوطة والانسانية، قامت ثم قُتلت (وليست البنيوية إلّا واحدة من آخر ما قُتل).

وبعد سيطرة العقل وتتويجه مستبداً على المعرفة، ها هو الآن يتعرّض للقتل الرمزي من خلال الثورة عليه وعلى العقلانية جميعاً من خلال تلك الحركات الفكرية التي أعادت إلى الإنسان إنسانيته وجعلت الذات وكينونتها مركز الاهتمام. وأصبح السؤال يتركّز حول الانسان والذات الفردية والقدرة على الابداع والتخطّي. صارت الذات الفردية موضوع الفلسفة هدف الفكر والتحليل والنقد. كل ذلك في حالة قطيعة مع الثقافة والتراث والتاريخ، والتحرّر من تراكمات الماضي المقيّدة لانطلاقها وإبداعاتها.

ومع هذا قتلت الكليانيات والشموليات على اختلاف أنواعها المؤسّسية والايديولوجية، في حالة فورة الطفرات والشطحات فيما أصبح يعرف بمهرجان الابداع وهو بدوره تجاوز ذاته (أي الإبداع) من ابتداع حلول للمشكلات في العلم والحياة إلى ابتداع مشكلات جديدة تضع الفكر أمام المجهول بكلّ مغامراته ومخاطره ومهالكه وانجازاته وانتصاراته سواء بسواء. ولا يني الغرب عن قتل آبائه الرمزيين في العلم والفكر والسياسة وتسيير أمور المجتمع في حالة من التاريخ المفتوح، ورفض لمبدأ الرمز الثابت والنموذج المطلق. تُحطّم الرموز كل يوم، كما النماذج، وتُستبدل في إطار تحرّك تاريخي نحو المستقبل وخلقه باستمرار (بدلاً من إنتظار ما يخبّئه!!) في حالة بحث دائم عمّا هو غير معروف وغير منتظر وغير متداوَل، ممّا يتعارض مع التقليد والاسناد والتراث وصنميّة الآباء الممثّلين له.

وما جرى في الفلسفة والفكر والسياسة حدث أخطر منه في العلم، في الفيزياء التي شكّلت على الدوام المرجع والنموذج «لإسم العلم المضبوط» في العلوم الإنسانية.

كـان نيوتن أبـرز من قَتل أب الفيـزياء الغيبيّـة، وبقوانينـه في «الميكـانيكـا» اعتقـد كثيرون أن علم الفيزيـاء قد انتهى تشييـده ولم يعد هنـاك ما يتعيّن عمله، وأن لا فائـدة ترجى من وراء الاهتمام به كما قال الأستاذ جولي لتلميذه مـاكس بلانـك[٢] حين عبّر هذا الأخير عن رغبته بتكـريس نفسه للفيـزياء. ولكن هـا هي «ميكانيكـا الكّم» تنسف أهم مرتكزات العلم النيـوتني في الثبات وضبط القيـاس. وها هي نسبيـة أينشتين قبلهـا التي نسفت مبدأ المطلق في العلم. كـلاهما أحـدث انقلابـات لا تخطر ببـال، وكلاهمـا أحدث ثورة في الفيزياء المعاصرة كما هو معـروف من خلال قتـل نيوتن. لقـد تجرأ أينشتـاين على إعادة النظر بقوانين نيوتن بعد أن تعثّر العلماء لعقود طويلة في مجال الأبحاث الذرّيـة حين كانت جهودهم تمنى بالفشل، وكانوا يعتقدون بأن نماذجهم البحثية خاطئة. أما هو فتجـرأ على إعادة النـظر بهذه القـوانين وأثبت نسبيتهـا وعدم صـلاحيتها خـارج نـطاق الـواقـع الفيزيائي المألوف. لن نطيل في هذا فليس هو موضوعنا. إنّما أتى بعـدهما من تجـرأ وتجاوز أعمالهما التي كانت تشكل فرعين من الفيزياء في تـوليف جديـد هو الفيـزياء التـوليفية التي فتحت السبيـل أمام اكتشاف المادة المضادّة وتغيير تصـوّرنا عن الكـون. لقد وصلنـا حـدّ الخيال العلمي المبدع الذي يجد مصداقيته في تطبيقاته، وليس في التثبّت التجريبي الحسّي من معطياته. نحن إزاء معادلات وصيغ قيل إنّها أذكى ممن وضعها، وإنّ مادتها غير قابلة للتصوّر. إنّنا إزاء تجارب تجريدية. وأصبـح علماء الفيزيـاء يعتبرون الخيـال البشري القوّة الوحيدة في العالم القادرة على القيام بأيّ معجزة.

ويتجرأ علماء الفيزياء الشبان عـلى تحدّي أكـثر قوانـين الفيـزيـاء رسوخـاً والتي يعتبر المساس بها قضاء على هذا العلم ذاته. وإذا بإثنين منهم يثبتان عدم اطـلاقية إحـدى هذه القوانين ـ البديهيات وينالان «جائزة نوبل» على ذلـك، مما تعلق عليـه مجلة علمية فرنسية بعنوان لاذع «جائزة نوبل لاغتيال قانون»!! ها نحن في قلب مقولة قتل الأب الفكري.

ويعلّق أحـد الكتّاب العلميـين («هؤلاء الفيزيـائيون»، ف. كيلر) عـلى الأمـر من خلال حديثه عن علماء الفيزياء النظرية في مراكز الأبحاث المتقدّمة في كاليفورنيا، فيقول: انّ هـؤلاء العلماء أصبحـوا مقتنعين في السنـوات الأخيرة، أكـثر من أي وقت مضى، بأنّ علمهم عـلى مشارف انقـلابات جـديدة هـائلة. لقـد انخـرطـوا في مغـامـرة الخـوض في المجهول، والانفتاح عليه وعلى ما يمكن أن يأتي بـه من ظواهـر مدهشـة. إنهم أناس ذوو جسارة مدهشة، لا يتقبّلون أي معتقد متحجّر، ويبحثون دائـماً عن شيء جـديـد ولو أدّى بهم بحثهم هذا إلى خطر الضياع. إنهم تجاسروا على قلق الضياع.

إن الفيزياء الحديثة، وما يتفتّح أمام أبحاثها النظرية من مجاهيل وعوالم تطرح مسألة بروز انعدام اليقين، ومسألة بروز المجهـول كثابت وحيـد أكيد. . . تلك هي حقـاً بعض الدلالات الرمزية لأسطورة قتل الأب في مجال العلم والفكر. يطول الحديث لو وقفنا عند ثمار هذه المغامرة التي ليس آخرها نظرية الفوضى وعلم التعقيد.

نختم هـذا الجزء بـالإشارة إلى فكـر رولان بارت حـول تحوُّل الغـرب إلى حضـارة الشباب وتمجيد الشباب، وسرمديـة الشباب من خـلال الإعلان والصـورة. الغرب يبشّر بحضارة الشباب ويمجّدها لأنها مربوطة بالمستقبل (وبالاستهلاك طبعاً). ومن ذلـك هوس التخيُّل. . إنّنا بصدد طمس الموت معبّراً عنه بالشيخوخة. إنّنا إزاء هوس قتل الأبوّة ذاتها لأنها حالة فائضة ومربكة تؤذي صورة الحيويّة والمستقبلية.

فما بال ثقافة ما بعد التكنولوجيا، إذن بهيمنتها ومحاولة تنميطها العالم من جديـد في أربعة رياح أرضه والسطو عليـه من الفضاء بهـدف تحويله إلى قـرية إلكـترونية عـلى كفّ العم سام (الأب الأكبر، عـراب «مافيـا» السطو عـلى الكون فيـما يعرف بـالنظام العـالمي الجديد؟!). وما بال أحد الأبناء الذين أخذوا ينظرون إلى نهاية التـاريخ واستتبـاب هيمنة هـذا العرّاب الأكـبر الذي يحـاول ردّ العالم بـأسره إلى وضعية الرهط البدائي؟ أوليس في ذلك عود على بدء وردّ للتاريخ إلى زمانه الدائري الراكد؟ أوليس هناك مهمّة تنتظر الأبناء لإعادة فتح التاريخ قبل أن يقتل الأب هؤلاء الأبناء ويقضي على الرهط والتاريـخ معاً؟! هنا أيضاً تظهر هذه الأسطورة ـ المقولة جدواها كأداة بحثيّة. . .

رابعاً: العالم الثالث، قتل الأب لأبنائه وركود التاريخ:

في العديد من بلدان العالم الثالث بما فيه العربي، تكاد الأسطورة تتحوّل إلى حقيقة واقعـة مع تحـوّل في الاستئثار من التخصيص (أي النسـاء في الأسطورة) إلى التعميم (أي امتـلاك الأرض ومن عليها ومـا عليها). يتحـوّل الأمر إلى تلك الحـالة التي تمثّـل اهتـمام الأدب السلطاني وموضوعه، حيث تنظّم العلاقة بين السلطان والرعية. تنبني هذه العـلاقة على حضور ذات السلطان وغياب موضوعه (أي الرعية). لا تُذكر الرعية إلّا استثنـاءً وفي صورة سلبية منفعلة. تُعامَل كموضوع ولا تُعامل كـذات، فهي دافعة الضرائب والجبـايا ومموّلة السلطان. وأقصى ما يطلب من السلطان هو العدل في الرعية بغيـة زيادة الإنتـاج، وبالتالي زيادة خراج السلطان. من هنا يطلب إليه الرفق بها حتى تنتج «إذا عوملت الرعية بـالرفق كـثر فيها الإنمـاء والرزق» أمـا إذا عوملت بـالجور فـإنها ستهلك وتنضب بهلاكهـا الجبايا.

نحن هنا بإزاء الاقتصاد الخراجي الذي تحدّث عنه كلّ من سمير أمين في كتابه «من أجل ثقافة عالمية الآفاق»، والجابري في كتابه «العقل السياسي العربي». كلاهما بيّن من منظوره الخاص كيف أنّ البنية الاجتماعية ما قبل الرأسمالية تختلط فيها البنية التحتية بالبنية الفوقية في توليفة واحدة (كما يقول الجابري)، وفي حالة سبق للسياسة (الحكم) على الاقتصاد (كما يقول سمير أمين). الأرض ملك للسلطان ومردودها من الخيرات والإنتاج ملك له أيضاً، ولا يبقى للرعية التي تنتج إلّا ما يقيم الأود ويساعدها على زيادة الإنتاج. وإذا زاد الإنتاج زاد العمران وزادت الجبايا، وإذا زادت الجبايا زاد الجند وتكاثر، وهو ما يودي إلى تعزيز سلطة السلطان وسطوته وتوطيد حكمه.

وينصح الأدب السلطاني في تعامل السلطان مع الرعية بالتمييز بين مراتبها من الشرفاء إلى الدهماء. وهذه لا سبيل للتعامل معها إلّا بشكل يوقفها عند حدّها. ذلك أنّ الدهماء = (الشعب) مجبولة على الفساد واتباع الأهواء وقلّة السداد. على السلطان أن يحذر منها «لأنّها إذا قدرت أن تقول، قدرت أن تصول»[٣].

السلوك السلطاني هو سلوك مركزي يتمحور حوله الجميع على اختلاف مراتبهم، ذلك أنّ حقيقة السلطان هو أنّه المالك للرعية، القائم على أمورها. الرعية تأتي، بالمناسبة، من القطيع، من الأكباش والأغنام كما يقول الجابري. السلطان هو الذي يرعى القطيع ويملكه، إنه الحامي الذي يحميه، حين ينام، من الوحوش الكاسرة. من الطريف كيف يتجلّى ذلك في المخيّلة الاجتماعية (الهوامات الشعبية اللاواعية عن العلاقة ما بين السلطان والرعية) في قصص «ألف ليلة وليلة» بذلك السلطان الذي يتخفّى ليلاً ويتجوّل في الأزقّة والحواري متفقّداً الرعية!! بدون حماية السلطان ـ الراعي تهلك الرعية، وبدون توجيهه تضيع، فهو السراج المنير، هو يحميها من الأخطار الخارجية، كما يحميها من الفتنة. بدونه تذهب الرعية ـ الجسد ضحية لنزواتها الحيوانية. وبالتالي فمساوىء جور السلطان هي دون مساوىء الفتنة.

هنا يصبح الفرد نفساً هلاميّة ذائبة في كيان كلّي، كما يقول داريوش شايغان، باعتباره فرداً من قطيع هو الرعية. ذلك هو قتل الأبناء ليس بالمعنى الرمزي، بل بالمعنى الوجودي ـ الكياني تحديداً. هذه الحالة بقدر ما ترسّخت في المجتمعات العالم ثالثية ذات الاقتصاد الخراجي ـ الريعي ونظم السلطنة الاستبدادية، دخلت في اللاوعي الثقافي الجماعي لكلّ من الحاكم والمحكوم سواء بسواء. الصورة اللاواعية للسلطة هي عبارة عن حالات متفاوتة من التسلّط في ذهن الحاكم والمحكوم. هنا تتداخل المفاهيم وتختلط

(السلطة = تسلّط). كيف يمكن أن يكون هناك ديموقراطية ـ بما هي الحالة المساوية للقتل الرمزي للأب ـ إذا لم يرقَ الإنسان إلى مرتبة الذات المستقلة التي تجد قانونها بذاتها وتتوافق عليه مع الجماعة؟

الرعية لا تطمع في التحرّر أصلاً ولا تطرحه حتى كأمل. الصراع بين السلطان ـ الراعي والمقرّبين إليه من خاصّته من ناحية، والرعية من ناحية ثانية، ليس صراعاً على الاستقلال وانتزاع حق الاعتراف بالكيان الذاتي الذي يفتح باب بناء مشروع مستقبلي وباب المشاركة الديموقراطية، أي باب الوجود تحديداً. بل هو صراع، كما يتحدّث الجابري في كتابه «بنية العقل السياسي» يتناول رفع الغبن وإيقاف الجور والعسف والمطالبة بالعدل، ولا يتعرّض مطلقاً لوحدة الجماعة (الراعي وقطيعه) ولا للنظام القائم. إنّه لا يتعرض للسلطان المستبدّ وخاصّته، بل للاستبداد والجور وحدهما. إنّه ينحصر في نقد طريقة رعاية الرعية ـ القطيع، الجائرة، وليس إلى نقد ذات السلطان أو العلاقة معه، فهذه الذات وحقّها في السلطنة على الرعية ليست موضع تساؤل.

هذه المجتمعات لا تطمع، إذن، إلى القتل الرمزي للأب كما هو الحال في الغرب (استيعابه وتجاوزه) بل تطمع في عدله. الصراع اصلاحي وليس تمرّدياً. الاصلاح أصلاً هدفه تأزيل سلطة السلطان على الرعية وبالتالي تأزيل الوضع القطيعي للرعية.

ذلك هو قتل الأبناء من خلال موتهم كمشاريع وجوديّة مستقبلية وتأزيل قطيعيّتهم. من هنا تصبح التعدّدية التي تشكّل لبّ مقولة قتل الأب وما يصاحبها من ديموقراطية، مجرّد شعارات برّاقة لا فاعلية لها، ولا مدلول واقعي أو ترجمة في الممارسة. إنّها رداء مستورد يحلو لبسه أو بالأصح عرضه في بعض المناسبات والتدليل عليه من قبل الراعي والرعية على حدّ سواء. يقول الجابري في هذا الصدد بأن بلادنا ما زالت تقوم على بنية الراعي الواحد للرعية بما هو وكيل العناية الإلهية. وكما أن تعدّد الآلهة شرك، فكذلك هو تعدّد الرعاة (تعدّد القيادات وتقاسمها السلطات والمشاركة في الحكم) ما زالت شركاً مستهجناً ومذموماً لأنّها تهديد للجماعة. لقد تبنّت الرعية هذا الشرط الوجودي، وشكّلت في لاوعيها الجماعي صورتها عن ذاتها على النسق نفسه. لقد تقبّلت موتها الوجودي وجعلته أسلوباً في الحياة، كما تحدّثنا عنه في كتابنا «سيكولوجية الإنسان المقهور» حيث يتماهى هذا الإنسان بأحكام المتسلّط المبخسة لكيانه وقيمته، ويجعل منها تحديداً لهوّيته الذاتية.

ذلك هو التاريخ الذي يدعوه مصطفى صفوان «بالآسن». حركته راكدة، وزمانه

دائري مغلق يتكرّر. وكلّما ازداد تكراره على النسق نفسه اعتبر ذلك فضيلة وسمّي استقراراً («ثباتاً ونباتاً» كما تقول الروايات الشعبية). في هذه الحالة التي يغيب فيها تمرّد الأبناء حتى على مستوى الرغبة، يتحوّل الأمر بينهم إلى تنافس على الخلاص الفردي وتغيير المصير بالقفز من موقع الرعية ـ القطيعيّة إلى موقع الحظوة المتفاوتة في مقدارها تبعاً لإمكانية القرب من السلطان. وهنا تلعب القرابة والقربى كل ديناميتها في تنافس حام على التقرّب الذي يتضمّن مسلمة موت المشروع الوجودي المستقل لصالح مشروع الحظوة حيث يزداد النصيب من الغنيمة. ذلك أنّ الأدب السطاني يعلّمنا أنْ لا مرتبية إلّا بين حاشية السلطان: الأشراف ـ الفقهاء ـ أشياخ البلد والأمناء والفضلاء وأصحاب الحرف وأهل التجارات والدهماء، الكلّ يتمحور حول السلطان، المراتب تنطبق على العلاقات دونه مهما علا شأنها أو تدنى، أما العلاقة بين السلطان والرعية فلا مرتبيّة فيها. إنّه لا يلتزم بهذه المرتبيّة ولا يقف عندها. هنا تبرز من جديد صورة أب الرهط الواردة في الأسطورة. غضب السلطان لا ردّ له وتتساوى بشأنه جميع المراتب، تماماً كما هو رضاه ونعماؤه.

إنّ الغوص في الثقافة الشعبية كما فعل الخطيبي، وكما تطفح به حكايات «ألف ليلة وليلة» وسواها من الأدب الشعبي يبيّن بجلاء ترسُّخ هذا النمط من الوجود في اللاوعي الشعبي ولاوعي السلطان سواء بسواء. وهو ما يُعاد إنتاجه في السلوك العام وفي الممارسة السياسية، ليس هناك تحرّر واسترداد لهوية ذاتية مستقلّة حتى في الحركات المسمّاة ثوريّة في العديد من الأمصار (تجربة الميليشيات اللبنانية شاهد على ذلك) بل قلب للأدوار. من يتمكّن من السلطة من الرعية يتحوّل في سلوكه وممارساته إلى سلطان آخر أو نسخة من سلطان، كما عرضنا لذلك في كتابنا «سيكولوجية الانسان المقهور» تحت عنوان التماهي بالمتسلّط. مقولة قتل الأب تكاد تكون مقتولة في هذا الشرط الإنساني مما يفسر الركود، كما يلقي شيئاً من الضوء على أسباب إفلاس مخطّطات التنمية. إنّنا بصدد عود على بدء وليس بصدد تجاوز. فكيف يمكن بناء مستقبل والحالة هذه؟ ناهيك عن الحديث عن الإبداع الذي يُربط في الغرب تحديداً بالمقولة ـ الأسطورة التي نحن بصددها.

حين يحدث تمرّد على هذا النمط من علاقات السلطة فلن نكون بصدد قتل رمزي فيه استيعاب وتجاوز، بل إزاء اغتيال يشكّل قطيعة. صورة السلطان يُعاد إنتاجها بعد ان تأكل الثورة أبناءها وينشأ أب جديد مستبدّ يعيد إنتاج الزمن الدائري بدلاً من نشوء تاريخ صاعد: أوليس هذا هو حال ثورات العالم الثالث أو جلها على الأقل مما لازال حياً

في الذاكرة: منظومة السلطة نفسها التي قامت عليها السلطة تعود بحلّة جديدة وايقاع جديد، إنّما من النسيج نفسه، مع مسح لذاكرة التاريخ بدلاً من استيعابه.

لقد عرضنا، بالطبع، للحالة القصوى الماثلة، كما نعتقد، في اللاوعي الثقافي الجماعي. هناك تنوّعات عديدة متفاوتة في الشدّة والجدّة أو الحداثة، وفي المجالات العلائقية. ولقد قام كل من الجابري في دراسته لنظم الثقافة العالمة (المكوّنة لبنية العقل العربي)، أي البيان والعرفان والبرهان، بتبيان كيف ان النّظامين الأوّليين أي البيان والعرفان ينتجان في النهاية علاقات السلطة نفسها على المستوى الثقافي: المرجعيّة النصية التي تجعل المعرفة أو الجواب على السؤال كامنة في شرح النصّ المقدّس وتبيان دلالاته المضمرة. فالجواب هناك مقرّر سلفاً ويكفي أن نبحث عنه أو نعرف مفاتيح النفاذ إليه. أما في العرفان فالجواب هو عند الإمام الأمين على الرسالة والتي سينتهي الزمان وترفع الغمة معها عندما يعود صاحبها الأصلي. في الحالتين، ومع الفارق، فإنّ علاقة التبعية تظلّ قائمة، المرجعيّة خارج الذات، عند الفقيه أو الإمام لا فرق. والمعرفة هي تلقين من أجل اليقين وإعادة إنتاج الزمان مما يعبّر عنه بالعيد والعادة (أي العودة إلى حالة سبقت والاحتفاء بها). قتل الأبناء هنا يتمثّل في طمس البرهان كبعد معرفي يقوم على المنطق والفكر النقدي، أي يسترد شروط الذات، صاحبة المرجعية الداخلية.

لم يتعرّض شيء في الثقافة العالمة للطمس بمقدار البرهان لمصلحة السلطة وسلاطينها، وما تستلزمه من قتل الأبناء كمشروع مستقبلي مستقل. أوليس استفحال البيان والعرفان في نُظم التعليم الشائعة في البلاد العربية، حتى في تعليم العلوم الوضعيّة (وليس الدينية فقط)، وحظر الفلسفة بما هي سؤال وتساؤل وشكّ ونقد يفتح السبيل أمام المعرفة المنمّية للذات المستقلة، برهان على ذلك، ألا يكمن هنا أحد الأسباب الرئيسية للفشل الذريع لجهود التعليم في إعطاء ثمرتها انتاجاً وتقدماً علمياً وإبداعاً؟ ذلك هو رأينا على الأقل. وهنا نلتقي مع شرابي في أعماله حول البنية البطركية وخطابها البياني ولغتها اللاحوارية، لغة الاسماع والإخضاع (بدلاً من الحوار والإقناع): المرأة والطفل والرعية التي تسمع وتطيع لا يطلب منها سوى أن تكون آذاناً صاغية أو مبهورة؟ أوليس في علاقة الفوقية ـ التبعية، وعلاقة الحماية ـ الطاعة والتأثيم ـ الرضوخ، قتل للأبناء؟ أونعجب بعد ذلك كله من ركود حال الأمة وتراكم مآزقها؟ كل هذه السجلات (الأب السلطاني، القصصي الشعبي، نظم السلطة السياسية، الثقافة العالمة، تحليلات البنى البطركية) تتلاقى وتتكامل في بنية ثابتة وثباتية تقتل الأبناء ـ مشروع المستقبل بدلاً من أن تتيح لهم

تمثّل الآباء وتجاوزهم مفسحة السبيل أمام نُظم مفتوحة على روح العصر تغتني منه، وتغنيه في دينامية متجدّدة.

خامساً: الخلاصة:

تركّز الحديث في تناول هذه المقولة غرباً وشرقاً والاستفادة من خصوبتها البحثيّة حول مسألة الاستيعاب والتجاوز باعتبارها تشكّل اللبّ منها. إلّا أن هذه المسألة، بما تحمله من تحوّل من الزمن الدائري المميّز للكيانات المغلقة ذات التاريخ الآسن إلى الزمن اللولبي الصاعد المميّز للمنظومات المفتوحة المتجددة، تطرح العديد من القضايا التي يتوجّب التوقّف عندها. وتكاد تحمل من الإشكاليات المتجدّدة بقدر ما تقدّم من إجابات جديدة. ذلكم هو واقع المعرفة الخصبة التي تقوم على تجاوز ذاتها كما يعلّمنا باشلار.

ماذا نعني بالاستيعاب وماذا نعني بالتجاوز؟ ما هي شروطها ومقوّماتها؟ سؤال هام حتى لا نقع في الاغتيال ـ القطيعة الذي يعيد انتاج البنى المغلقة نفسها من ناحية، أو في التبدّد والعشوائية من ناحية ثانية. ذلك أن الاستيعاب لا بدّ أن يتضمن التحوّل من الأبوة المادية المعطلة إلى الأبوة الرمزية المحرّكة المنمّية. ألسنا هنا نستبدل أبوة بأخرى؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هي المفاتيح التي تفتح أبواب المستقبل عوضاً عن المفاتيح التي تغلقه؟

ثم ما هي الظروف التي تأخذ الواقع في كل تعقيده وتنوّعه المتزايدين في الحديث عن الاستيعاب والتجاوز حتى تحمل هذه العملية كل خصوبتها ولا تنقلب إلى شعار ـ أسطورة يحمل الجواب السحري ـ الشمولي؟ ما هو الطرح المستوعب والمتجاوز بدوره الذي يتجنّب الوقوع في أسر هذه المقولة وسجن المعرفة ضمن حدودها؟ تلك أسئلة تتطلّب طرحاً جديداً وكتابة أخرى، وصولاً إلى إجابات جديدة وإشكاليات متجدّدة.

مصطفى حجازي

الهوامش

(١) يشكل الأوديب النموذج الفردي لهذه الأسطورة في آلياتها ووظيفتها.

(٢) واضع نظرية «ميكانيكا الكم» التي تدرس حركة الجزيئات الذرّية والتي يشكّل «الليزر» أحد تطبيقاتها التقنية.

(٣) عز الذين العلام، «السلطة والسياسة في الأدب السلطاني»، أفريقيا/ الشرق ٩١. الحديث عن علاقات السلطة هنا لا يقصد العودة إلى القرون الغابرة، بل هو يتّخذ منها نموذجاً لحالة راهنة وفاعلة بشكل لاواعٍ في الأوضاع والممارسات الحديثة في عالمنا العربي، في الادارة والتعليم والسياسة.

أنيسة الأمين

«قتل الأب» أو صراع النظامين: الأبوي والأمومي

س ١ ـ ما معنى مقولة «قتل الأب» في لغة التحليل النفسي؟

علّق فرويد أهمية كبرى على مشاركته في سيكولوجيا الدين، وذلك أثناء اشتغاله بـ«معقد أوديب»، فمن ملاحظة الأطفال الصغار والمرضى العصابيين إلى سلوك الشعوب البدائية حيث التعاطي مع الوجود هو تعاطي طفلي «أرواحي» يعطي قيمة للجمادات وقوة سحرية للأفكار. وكانت الأسطورة أحد المفاتيح التي اهتدى إليها وقرأها على ضوء منهجه في «تفسير الأحلام». أي قراءة الظاهر والباطن وتتبُّع آليات الازاحة والتكثيف والتصوير والترميز، كانت أبحاث «فريزر» معيناً له حيث وقفة مطوّلة مع الطوطمية. وكانت نقطة البداية هي ذلك التقابل البارز بين الأمرين اللذين حرمتهما الطوطمية(أي تحريم قتل الطوطم وتحريم الاتصال الجنسي بأية امرأة من عشيرة الطوطم Exogamie) وعنصري «معقد أوديب»: قتل الأب واتخاذ الأم زوجة، ممّا أغراه بمساواة الطوطم الحيوان بالأب، والواقع أنّ الشعوب البدائية تفعل ذلك صراحة، فتقدّس الحيوان الطوطم بوصفه الأب الأول للعشيرة. وفي ملاحظاته العيادية على رهاب (Phobie) الأطفال من الحيوانات حيث تتم إزاحة الخوف من الأب إلى الحيوان، اقترب فرويد من تصوّر أن فكرة قتل الأب هي نواة الطوطمية ونقطة البداية في نشأة الأديان. اطّلع فرويد على كتاب روبرتسون سميث (ديانة الساميين) وتوقف مطوّلاً أمام مشهد الوليمة الطوطمية، لأنّ هذا المشهد هو الجزء الأهم في الطوطمية إذ ان الحيوان المقدّس يُقتل مرة في العام، على مرأى من الجميع

وبمشاركتهم، وما من أحد يستطيع التخلّي عن المشاركة. يؤكل المقتول لحماً ودماً وعظماً من قِبَل أبنائه الذين يلبسون مثله، ويتمثّلون أصواته وحركاته، بعد ذلك ينوحون عليه، يبكونه في مشهد حداد جماعي، بعد هذا الحداد يقام الاحتفال الكبير: العيد. عاد فرويد إلى فرضية داروين ومفادها أن الناس في البداية كانوا يعيشون قبائل تحت سيطرة رجل واحد قوي، عنيف، غيور. من كل هذه المعطيات طرح فرويد رؤيته التي لا تقوم على واقعة تاريخية، إنما على خرافة «علميّة» تتكوَّن من جملة عناصر حيث الأب فيها هو الآباء في التاريخ، والعلاقات فيها هي مسيرة تاريخ الإنسانية أفراداً وجماعات سلكت، بهدف انتظام النوازع البشرية «الغريزية»، في تعاقد أدّى إلى الاجتماع: أي أنها «شرح» فعلي للعالم، ومفاد هذه الرؤيا أن الرهط البدائي كان محكوماً بأب جبّار طاغية، يستأثر وحده بالنساء، وكلّما شبَّ له صبي ينفيه أو يخصيه خوفاً من خطره عليه. وذات يوم اجتمع الأبناء المنفيّون، تآمروا على قتل الأب والتخلّص منه. فاغتالوه. وافترسوه، وأكلوه. بعد موته، تنازعوا على من يمتلك النساء، وطالت نزاعاتهم ولم يستطع أحد منهم الاستئثار بما كان يريده، أي أن يكون أباً. فشعروا بندم كبير، وتعاقدوا على أن يصير كلّ منهم أباً إنما في عائلة صغيرة، فاستعادوا الأب المقتول، أي حافظوا عليه بعد قتله، ولكي لا تتكرّر هذه الفعلة الرهيبة، استبدلوا الأب بالحيوان الطوطم الذي يقدّسونه كأب وراعٍ وحامٍ ورمز انتماء، إنّما يستطيعون أكله مرة في العام: في العيد، وبالتالي يحتفظون بأحاسيسهم إزاءه، وهي أحاسيس متناقضة، فهو المرهوب والمحبوب: مرهوب لأنه قادر على المنع. المنع المقدّس (التابو)، منع الاتصال بالأم. وهو المحبوب لأنهم يريدون أن يصيروا مثله، أن يرتقوا إلى سلطته وجبروته وقدرته، ونشأ الاجتماع البشري على «جريمة» مشتركة قام بها الأبناء/ الأخوة. ومن وعي هذه الفعلة الرهيبة والإحساس بالإثم نشأت الأديان والضوابط الأخلاقية والقوانين.

نشأ الدين الطوطمي من الوعي بالإثم الذي انوجد عند الأبناء كمحاولة تهدف إلى خنق هذا الاحساس والحصول على مصالحة مع الأب المُهان في طاعة استعادية، وكل الأديان اللاحقة ليست، بالنسبة إلى فرويد، سوى محاولات لحل نفس الإشكال مع فروقات في الظروف التاريخية لكل دين، إنما هناك دائماً ذلك التناقض (Ambivalence)، فالدين الطوطمي لا يتضمّن فقط مظاهر الندم ومحاولات التصالح، إنما يهدف أيضاً إلى صيانة ذكرى الانتصار على الأب. من هنا تكراريّة العيد والوليمة الطوطمية حيث توضع جانباً كل الممنوعات، وكأن واجب استعادة الجريمة ضروري لاستعادة ثمرة الجريمة، وهي

استبدان (Incorporation) ميزات الأب (أكله) واستدخال قوته (يأكلونه ليصيرونه) وهذا هو الأصل في مفهوم التماهي (Identification)، أي أنهم من نفس الماهية.

منع قتل الطوطم كان من طبيعة دينية، تبعه منع قتل الأخ، ثم مضى زمن طويل قبل أن تتحوّل هذه المنوعات إلى أمر اجتماعي «لا تقتل». من هنا فإن الأخلاق نشأت على ضرورات الاجتماع، خوفاً من الاندثار، وعلى الحاجة إلى التكفير عن الإثم.

الإلّه ليس في العمق سوى أب رُفِعَ إلى مصاف أعلى، إلّه كل واحد هو صورة عن أبيه. وينصحنا التحليل النفسي، أن نصدّق المؤمن عندما يتكلم عن ربّه كأنه يتكلّم عن أبيه، كما كان البدائي يتكلم عن طوطمه كأنّه جدهُ «الحامي». لكن هذا الاحترام لم يمنع أبناء العشيرة الأولى من التضحية بالطوطم، لأن رغبة كل واحد منهم أن يكون مساوياً له كانت دافعاً ومحركاً. وهم بحثوا عن إشباع هذه الرغبة «باستبدانهم» له أثناء الوليمة الطوطمية (والتي تستمر اليوم في المناولة المسيحية، في المشاركة في الأضحيات عند المسلمين، وفي المشاركة في الموائد عند سائر الناس)، هذا الدافع إلى التساوي به، كان يبرّره الضغط الذي مارسه الأخوة/ الأبناء على كل منهم، لذا بقيت هذه الرغبة غير مشبعة، لا أحد يجب أن يصل إلى جبروت الأب الكلي القدرة، غاية كل واحد، إلّا أن ذلك الغضب ضدّ الأب والذي دفع إلى القتل، انطفأ مع الزمن وتراجع أمام الحبّ والطاعة العمياء، وما استجدّ من مواقف إزاء الأب لم يبق فقط على المستوى الديني، إنما انتقل أيضاً إلى المستوى الاجتماعي. مع تأسيس الألوهة الأبوية، تحول المجتمع الذي خلا من الأب، شيئاً فشيئاً، إلى مجتمع أبوي. وأصبحت العائلة إعادة تشكُل للرهط البدائي القديم، حيث يتمتّع الآباء بقسط وافر من السلطة. أما المسافة الموجودة بين الأب العائلي والأب صاحب السلطان المطلق عند الرهط البدائي، فهي كبيرة لدرجة لم يعد يتأمّن معها دوام الحاجة الدينية أي الحب المتجدّد دائماً للأب.

أب الرهط البدائي في الخرافة العلمية، رُفع مع الأديان إلى مرتبة خالق العالم، وبحسب هذا المنطق فهو والد الأبناء في الرهط. إنه المرهوب الجانب والمعبود ومصدر التحريم (التابو) في آن، والذي يريد أن يأخذ مكانه يستدعي غيرة الآخرين وحقدهم، لأن لكل واحد من عصبة الأخوة الحق نفسه. لذا سرت المنوعات على الجميع، إنما الاستياء من هذا الوضع استمر وأصبح مصدراً لتطوّرات جديدة. كان هناك دائماً من يخالف هذا الأمر. أوّل من فعل ذلك هو الشاعر الملحمي في المخيّلة، إذ حوّل الواقع في اتجاه رغباته واستنبط أسطورة البطولة (البطل هو الذي يقتل الأب). البطل أصبح أوّل

مثالٍ للأنا، يصبو إلى الحلول محل الأب، وعادة ما كانت فكرة البطل ترتبط بأصغر الأبناء، المفضل لدى الأم التي تحميه من غيرة الأب. وفي الصياغات الشعرية التي سادت ذلك الزمن أن المرأة التي كانت رهان الجريمة ومصدر الرغبة وموضوع التشوق، نجدها قد تحوّلت إلى محرّضة ومتواطئة نشطة في هذا التآمر. تسند الأسطورة إلى البطل وحده مهمة قتل الأب التي كانت سابقاً منوطة بالرهط بأكمله، لكن هذا البطل لا يستطيع القيام بالمهمة إلاّ بمساعدة الأخوة. يعتمد فرويد في التحليل النفسي على الاقتصاد النفسي، أي على طاقة الحياة (الأيروس) وقوتها الجنسيّة (الليبيدو)، لذا فإن منشأ الأديان متأت من الديناميَّة النفسية التي نشأت بفعل الإحساس بالذنب الذي قد يترافق مع التحريم (التابو)، وبرأي فرويد إذا كانت هذه الدينامية هي في أساس تكوّن اليهودية والمسيحية، فإن الإسلام يفتقد إلى هذه الدينامية. لأن مؤسّسه لم يمت مقتولاً. الإسلام، وبحسب رأي فرويد نفسه.أيضاً، اتّسع وازدهر، عمراناً وفتوحات. إلا أنه استأنس هذه الحالة وركن إليها، وافتقد تلك الدينامية التي حرّكت الأديان التي سبقته. وهناك من الباحثين العرب من يعتبر أن مقتل الحسين، وحركة «التوابين» ونشوء مذهب التشيّع أعاد إلى الإسلام ديناميته، نظراً لذلك الإحساس الرهيب بالإثم الذي حصل بعد مقتل الحسين.

هذا الموقف المتناقض من الأب يشكل دينامية أساسية في النمو النفسي/ الجنسي/ لبني الانسان، لأن الأب كونه المثال وكونه المانع عن الأم، يجب أن يكون حاضراً وفاعلاً، أي واقعاً ملموساً بالنسبة للابن، كي يستطيع القيام بدوره بفعالية، لأن المولود يعيش علاقة انصهارية اندماجية مع الأم، بفعل كونه يخرج من جسدها بشكل طبيعي، ويستمر هذا الإحساس بفعل الرضاعة والعناية، لذا فإن ضرورة حضور الأب بينهما هو ضرورة ملحة ليس لأنّه المولد للطفل بل لأنه الحاضر في رغبة الأم/ المرأه، وفي لاوعيها. وبهذا يصبح هذا الواقع الضروري للاجتماع، ولمساعدة الولد أن يصير كائناً اجتماعياً، إذ يدرك الولد أن هذا الرجل/ الأب هو الذي أخذ منه الأم، وبالتالي يكرهه ويُعجب به، يتماهى به ليصير مثله قادراً، كلّي القدرة. الأب هو وجود موضوعي واقعي، يحمي الأم والابن من الانزلاق إلى طبيعية وحسيّة العلاقة بينهما.

أما مقولة «قتل الأب» وتطبيقها في الجلسات التحليلية العلاجية، فهي عنوان رمزي لمسيرة الرشد، أي الوصول إلى علاقة مع العالم، مع الوجود، مع الواقع، باستقلالية ذاتية، حيث الجلسات التحليلية هي تصفية حسابات الذات فعلياً عن طريق «النقلة» (Transfert) على شخص المعالج/ المحلّل، فلا تبقى علاقة الذات مع الخارج

محكومة بالتناقضات الوجدانية والعلاقات الملتبسة، داخل التاريخ الشخصي للمحلِّل، فيصل إلى سنّ الرشد النفسي والعقلي إلى الاستقلالية الذاتية، فيقوم وحده بمهمة مقاربة حياته بمسؤولية وحرية دون تأثيم أو إعاقة نفسية داخلية متأتية من تحجّرات وتقلّصات مسيرة حياته. فيصير الأب، مقتولاً كمانع ومعيق، ومحبوباً كآخر هو جزء من حياتنا.

إن مقولة قتل الأب كواقعة نفسية في تاريخ الحضارة وفي تاريخ الفرد، تردّنا إلى تلك الوظيفة الجوهرية للأب كفاعل في الانتظام الاجتماعي وكناظم للنمو النفسي/الجنسي الفردي، ووجوده ضرورة في البدء للتكوّن، و«قتله» ضرورة في النهاية للاستقلالية والرشد والحرية، مما يساعد للحفاظ عليه كركن غير قامع كناظم نحبّه، كآخر يليق به وبنا الحنان والاعتراف.

س ٢ ـ بصرف النظر عن صحة هذه المقولة بشكل مطلق أو عدم صحتها بالمعنى الذي ذهب إليه عدد من المحللين ومنهم أريك فروم. إلى أي مدى تنطبق مقولة قتل الأب على التناقض بين نظرتين إلى العالم، النظرة البطريركية والنظرة الأمومية؟

رأى فرويد في الأسطورة ـ كما في الحلم ـ التعبير عن دوافع لا واعية في المجتمع بدلاً من أن يرى فيها حكمة العصور الغابرة، وذلك باستعماله للغة الرموز فيها، مفهوم «عقدة أوديب» الذي قدّمه واعتبره حجر الزاوية في نسقه (Système) السيكولوجي وبرهن أنه المفتاح الصالح لفهم تاريخ الدين والأخلاق وتطورهما، نقده عدد من المحللين والإناسيين، ونذكر منهم، على سبيل المثال، دولوز في الـ «Anti-œdipe»، ومالينوفسكي في دراسته على قبائل «Trobriands»، أما أ. فروم فقد اتبع خطى فرويد في دراسة عمل سوفوكليس لكي يصل إلى قراءة للأسطورة مغايرة لقراءة فرويد.

يقول فروم إذا كان عمل (Sophocle) «أوديب ملكاً» الذي استنتج منه أن النوازع اللاشعورية إلى سفاح القربى وبُغض الأب المنافس موجودة في أي طفل ذكر، فلا بد أن نتوقع أن أوديب التقى جوكاست دون أن يعلم أنها أمه، فوقع في هواها، ثم قتل أباه من غير أن يعرفه أيضاً. ولكن ما من إشارة في الأسطورة تدل على أن أوديب قد انجذب إلى جوكاست ووقع في هواها. السبب الوحيد الذي أُعطي لزواج أوديب بها كان الارتباط بالعرش. وبرأي فروم لا نستطيع فهم «أوديب ملكاً» إلا إذا فهمنا الجزءين الأخيرين من الثلاثية وهما «أوديب في كولون» و«أنتيغونا»، وهنا يطرح فرضية أن الأسطورة من الممكن أن تُفهم بوصفها رمزاً لا للحب المحرم بين الأم والأب بل لتمرد الابن على سلطة الأب

في الأسرة الأبـوية، وأن زواج أوديب وجوكاست هـو مجرد عنصر ثـانوي، مجـرد رمز من رموز انتصار الابن الذي يأخذ مكان أبيه ومعه كل امتيازاته.

في «أوديب في كولون» يصطحب أوديب معه ابنتيـه أنتيغونـا وإيسمينا، ولكن ابنيـه إيتوكليس وبولينيس رفضا مساعدة أبيهما الأعمى، وبعد رحيله ناضـل الأخوان من أجـل الاستيلاء على العرش. وفي «أنتيغونـا» يقـع الصراع بـين الأب كـريـون، ممثـل المبـدأ السلطوي في الدولة والأسرة ويعارضه ابنه هيمون. الموضوعة التي تدور في الـتراجيديـات الثلاث هي النزاع بين الأب والابن. ومشكلة سفاح القربى لا وجود لهـا في العلاقـة بين أبناء أوديب وأمهم، من هنا يفسّر فروم «أوديب ملكاً» على ضوء الثـلاثية بكـاملها بحيث تصير المسألة الحقيقية في «أوديب ملكاً» هي النزاع بين الأب والابن وليست مسألـة سفـاح القربى كما رأى فرويد. وتحليل كل الثلاثية يظهر أن هذا الصراع ضد السلطة الأبوية هـو الموضوعة الرئيسية، وأن جذور هذا الصراع تعود بعيداً إلى الحرب القديمة بـين النظامـين الأبوي والأمومي في المجتمع، فهم جميعاً يهـاجمون النـظام الاجتماعي والـدين القائم عـلى سلطات الأب وامتيازاته الممثل بلايوس وكريون. وهذا التفسير قائم عـلى تحليل بـاخوفن للميتولوجيا الإغريقية الذي أصدره في كتابه «حق الأم» المنشور سنة ١٨٦١، حيث كانت الأم هي النسب وهي الآلهـة العليا، وأنـه في عملية تـاريخية طـويلة هزم الـرجال النسـاء وتأسّس النظام الأبوي الذي يتصف بـالزواج الأحـادي، بسلطة الأب في الأسرة، وبدور الرجال المهيمن في المجتمع المنظم هرمياً. ومسرحية «أوريستيا» هي تمثيل للحرب الأخيرة بين الآلهة الأمومية والآلهة الأبوية الظافرة. ففي العالم الأمومي رابطة وحيـدة مقدّسـة هي رابـطة الأم والطفـل، وقتل الأم هـو الجريمـة الأساسيـة التي لا تغتفر، ومن وجهـة النظر الأبوية، فإن حب الابن لأبيه هـو الواجب الأعـظم، ومن ثم فإن قتـل الأب هو الجـريمة العظمى. وأظهر باخوفن أن الفارق بين النـظامين الأبـوي والأمومي يتجـاوز كثيراً تفـوق النساء والرجال، فهو فارق في المبادىء الاجتماعية والأخـلاقية: الثقـافة الأمـومية تتصف بتأكيد روابط الدم، روابط الأرض، والقبول السلبي لكـل الظواهـر الطبيعيـة، والمجتمع الأبوي هو عـلى طرف آخـر، يتصف باحـترام القانـون البشري الصنع وبسيـادة العقل، وبسعي الانسان إلى تغيير ظواهر الطبيعة، وحسب أهمية وأولوية المبادىء، تشكل الثقـافة الأبوية تقدّماً واضحاً على العالم الأمومي، وفي نقاط أخرى تمثـل المبادىء الأمـومية تقـدّماً واضحاً على المبادىء الأبوية المنتصرة، فكل الناس في المفهوم الأمـومي متساوون مـا داموا جميعاً أبناء الأمهات، وكل فرد إنما هو ابن للأم الأرض، والأم تحب كل أطفالها على نحو متشابه من غير شروط، ما دام حبهـا قائماً على أنهم أطفـالها لا عـلى أية جـدارة أو انجاز

خاص، وهدف الحياة هو السعادة وليس هناك أشرف أو أهم من الوجود الإنساني والحياة. أما النظام الأبوي فيرى أن طاعة السلطة هي الفضيلة الرئيسية حيث التراتب والهرمية. الأمومية هي مبدأ الوحدة والأمن والمحافظة على وجود الكائن الآخر وتجميله، والحب الأمومي هو الأرق والأعم والأشمل، أما مبدأ الأبوة فهو القيود والحدود. وفكرة الأخوة الشاملة للإنسان متأصّلة في مبدأ الأمومة، حيث الحرية والمساواة الشاملتان في الثقافات الأمومية، غياب التنافر الداخلي، الانسانية اللطيفة التي ما يزال بمقدور المرء أن يراها في التعبير الوجهي للتماثيل المصرية التي تجسّد عالم النظام الأمومي.

وفي موضوعة ثلاثية (Sophocle)، كما يرى فروم، نجد أن الهجوم على النظام الأبوي الظافر يشنه ممثلو النظام الأمومي، فصلة أوديب بـ(Sphinx) التي طرحت عليه لغزاً بسيطاً، مؤدّاها أن أهم جواب يمكن أن يقدمه الإنسان عن أصعب سؤال هو أن الإنسان نفسه يستطيع أن ينقذ البشر. هذا التأكيد لأهمية الإنسان إنما هو جزء من عالم النظام الأمومي كما وصفه باخوفن، وتكمن كل قوّة أوديب بأنه ينتمي إلى عالم الآلهة ـ الأموميات، وقوّة صلته بهن بالرغم من أنه رجل. إن النزاع بين المبدأين يتجلى تدريجياً في تطور المأساة، حيث يتمّ الانتصار لـ كريون ممثل السلطة الأبوية، إذ نرى أن إيسمين، ابنة أوديب، تذعن لهذا الانتصار، بينما ترفض أنتيغون، ابنته الأخرى، وتلحّ على أن الذي تطيعه ليس قانون الآلهة. إن قانونها «ليس قانون اليوم أو البارحة، إنما قانون كل الأزمان ولا أحد يعلم متى صدر أوّل مرّة». وأنتيغون تمثل تضامن الإنسان ومبدأ الحب الأمومي الشامل «ليس من طبيعتي أن أرتبط بالكره بل بالحب». أما عند كريون فطاعة السلطة هي القيمة العليا، والقيمة الأهم التي يمثلها كريون هي السلطة في الأسرة وفي الدولة. فالأبناء هم ملكية آبائهم ووظيفتهم هيَ أن يكونوا «خدّاماً» للأب، وسلطة الأب في الأسرة هي أساس سلطة الحاكم في الدولة، والمواطنون هم ملكية الدولة وحاكمها، و«العصيان أسوأ الشرور».

إن قراءة فروم لثلاثية سوفوكل على ضوء مفهوم الصراع بين الأب/ السلطة والابن هي قراءة ليست تحليلية بقدر ما هي قراءة سوسيو ـ ثقافية لا تلغي قراءة فرويد. لقد عاد فروم إلى مرحلة الصراع بين النظامين الأبوي والأمومي، بينما فرويد يحلّل بشكل دقيق، آلية النظام الأبوي ومفتاح سرّه وأهمية مساهمة فروم تكمن في البحث عن معنى أعمال باخوفن ومورغان وقراءة الأساطير قراءة جديدة ومختلفة وإعادة الاعتبار للنظرة الأمومية إلى العالم.

س ٣ ـ يتميّز العالم العربي في تنظيمه الاجتماعي بتضافر السلطتين؛ الدينية والقبلية. هل يمكن تحليل هذا الواقع من خلال مقولة الأب الزعيم، الأب الطاغية، الأب المنفرد بالسلطة؟

طرح أدورنو في كتابه «الشخصية السلطوية» مسألة تكوُّن عناصر الشخصية المتقبِّلة للتسلّط، والتي تقبل هيمنة الأب أو الطاغية بحب، أما الكره فتسقطه على «كبش فداء» في الخارج. هذا الأمر يردنا إلى مسألة بنيوية في التركيبة النفسية لأفراد مجتمعاتنا. فالمسيرة التاريخية لبنية المجتمع العربي الموصوفة بكونها دينية وقبلية، تتشكل من نواة أساسية هي الأسرة. تقوم بتبادل الخدمات بينها وبين المجتمع (رايش، روجيه دادون)، هذه الأسرة العربية (حليم بركات) هي أبوية، تراتبية، سلطوية، وإذا تابعنا التحيل النفسي حيث صورة الأب عند الولد هي صورة ربّه، وفي ظل المناخ الديني المسيطر، يتسرّب متغير جديد ويتثبت هو التقديس، التحريم، والتحريم غير المنع، لأن سلطته داخلية تأثيمية مانعة من المحاكمة بواسطة العقل والقانون الوضعي. هكذا نرى إلى أي حدّ تثبتت البنية النفسية لدى العربي على مقاييس أبوية ـ سلطوية ـ هرمية، هذا الأمر يأخذ مكانة أكبر وأهم كون المؤسسات المدنية التي يجب أن تؤازر حركة العصر هي شبه غائبة أو غائبة كلية، مما يُبقي المواصفات الشخصية للمواطن العربي، في وضعية جهوزية لتقبل سلطة الزعيم. وإذا راجعنا تجربة المد القومي والمد الثوري في العشرينات الماضية نلاحظ أن الوعي السياسي قد تقدم كثيراً بشأن الطروحات الانقلابية الكبرى، إنما تعاطي «الجماعات الثورية» مع قادتها بقي محكوماً بالوجدان والانفعال والعاطفة، مما جعلها تنقاد «جماهيرياً» لسلطة القائد الثوري، كما انصاعت قبل ذلك لسلطة زعيم العشيرة وكما تنصاع اليوم الجماهير لسلطة رجل الدين، أي أن الوعي السياسي ينفصل ويبتعد بمسافات عن الوعي الشخصي فالقائد الأب، الزعيم مهما انفرد في قراراته، يبقى الأب. والجماعة لا تقتل زعيمها إلا إذا شعرت بأنه يهددها، وطالما هناك عدوّ في الخارج تتم الازاحة دائماً على «كبش الفداء» (إسرائيل). هي التي تستبيح، وهي التي تحرم وتمنع، وقد يكون هذا العدو «الأمبريالية» أو الجماعة المجاورة ذات المذهب الديني الآخر (لبنان، مصر، العراق. . إلخ) داخل الجماعة يستقوي الأفراد ببعضهم البعض من جهة، وبالزعيم من جهة ثانية، إنما لا يكبرون داخل الجماعة، فالجماعة لُجّة من دون عرق، مفتوحة على التكرار والتناسل من ذاتها. حتى أنها تبقى كذلك حتى ولو فقدت مشروعها، من هنا يجد الزعيم دائماً مكاناً له في هذه الدوامة من البحث عن الجماعات، أي الحالة الانفعالية الفالتة من العقلنة التي هي موقف العقل والنقد والشك.

س ٤ - ما مدى علاقة «قتل الأب» بنشوء الديموقراطية في الغرب ومدى علاقة مبدأ الشورى بهذه المقولة؟

الأب، كما تقدّم معنا، هو مفهوم ديني، والحداثة هي العقلانية التي أسّست لمشروعية جديدة، هي مشروعية الإنسان على التحكم بواقعه. إنّ من قتل الأب في الغرب هو العقلانية والعلم والثقافة، قُتِل الأب وقتلت معه الجماعات الجماهيرية، أي روحية القطيع التي كان الطوطم يجرها وراءه، والقائد الذي يأخذها إلى الموت إذا أراد، من هنا خرجت الذات الفردية معلنة قوانين أخرى، هذه القوانين ابتدأت وضعية وتأسّست فكراً وتجسّدت مؤسّسات فاعلة ومنتجة وامتدَّت وطاولت اللاوعي والجسد والرغبة، لذا كانت الديموقراطية هي المسار الطبيعي الذي آلت إليه حركة العقل والإنتاج والحضور. أي أن الأب الذكوري قتله ابنه (الذي خرج من رأس زيوس) هذا الابن هو العقل الذي يتجلّى اليوم في عصر ما بعد الحداثة بالثقافة: الوفرة والخير. هذه الثقافة ذات العطاءات التي لا تتوقف، نهر من الحليب الدائم، ترضع الأبناء من وفرة لا تشبه سوى حليب الأم، وللجميع الحق في هذه الوفرة، إنهم متساوون، ديموقراطية النظام الأمومي الذي لا يفرّق بين ابن وبنت، ولا بين أسود وأبيض... طبعاً بمفهوم باخوفن وفروم.

هذا الحاضر الغربي الذي يعيشه الناس، الحاضر الأمومي الفاقد لإنسانيته الأمومية بمعنى الحب. يترك لآباء السياسة للتنظيمات الديموقراطية السياسية مسألة تنظيم المجتمع، يكاد السياسي يصبح حكراً على المؤسسات الدستورية والبرلمانية والتشريعية دون أن ينقطع فعلياً عن حاضر الناس، فالتخصص سمة العصر، والدوائر المنفصلة تترابط في البنية الكلّية، والمؤسسات التمثيلية تخضع للنقد والمحاسبة انفرط عقد العائلة البدائية والعائلة الفعلية الصغيرة، وانفرط عقد الأخوة وانتهى زمن الأبطال، فالنظام الأبوي وصل إلى ذروة تجسّده، وولد منه النظام الأمومي الديمقراطي، إنما الفاقد لنظرة هذا المبدأ إلى العالم وهي الأنسنة.

أما مبدأ الشورى، فليس أجمل من هذه المفردة ولا أوقع وزناً على السمع. حيث خلفاء راشدون، ذوو عقل وخبرة، وقدرة تمثيلية للعشائر وللقبائل. إنما المشكلة الفعلية، هي أين نجد في العالم العربي هذه المؤسسة التي كانت في يوم من الأيام؟ فالملوك والرؤساء العرب يجتمعون ولا يتشاورون، والجامعة العربية لا تنحل إنما أيضاً لا تفعل شيئاً، فقط لأن ما تحتكم إليه وبه هو وجداننا، الجامع الباقي هو الوجدان، أي بالتحديد ما تفتقده الديموقراطية الغربية. إن أحداً لا يجرؤ على إقفال الجامعة العربية، وهناك دائماً

مناداة للقاء بين «الأخوة» الرؤساء والأمراء والملوك، وكلهم مسلمون، الشورى موقف عقل وأخلاق ومسؤولية ونحن نحب هذه الكلمة أكثر بكثير من كلمة الديموقراطية. نجتمع انفعالياً، نتقاتل انفعالياً، ومن المستحيل التشاور انفعالياً.

س ٥ ـ كيف يمكن لنا كباحثين عرب أن نفيد من منهج التحليل النفسي بعامة، ومن مقولة قتل الأب بخاصة؟

الباحث العربي يستعمل الكثير من مفردات التحليل النفسي في سياق تحليله، إنما دون التوقف عندها، فهناك مقاومة فعلية لاستعمال هذا المنهج. أول من قاوم هذا المنهج هم الماركسيون، فالماركسي يقبل أن يفهم العالم على أنه استلاب مادي، يقع خارج الذات، وباستطاعته محاربة هذا الاستلاب المتأتي من الخارج. وهو لا يريد وربما لا يتحمل فكرة أن استلابه من داخله، من جوانيته، مما استقر في رأسه وفي جسده، في وعيه وفي لاوعيه، من ثوابت ومطلقات. والمتدين يحارب التحليل النفسي لأنه فاضح وفضّاح، والمواطن العادي لا يريده لأنه لا يفهم هذه اللغة «الغريبة». الجميع يحاربه لأنه لا يتحدث بالقيم النبيلة والعظيمة والسامية والتي تقترب من الألوهة. التحليل النفسي يبدأ من السفلي ويرتقي بالإنسان إلى العلوي، أي إلى إنسانيته وحريته. وبما أن الجميع يرتاح إلى الشعارات ويسترخي في المطلقات، فإن التحليل النفسي يطرح الأسئلة الصغيرة إنما الثاقبة، الأسئلة التي تولد الأسئلة. ليس من أجوبة جاهزة، والمسؤول عن الجواب أو ربما اللاجواب، هو الانسان نفسه. فالثوري، تماماً كما المتدين، لا يسأل، بل ينتظر الجواب/ الآية من القائد/ الأب/ الإله. ذهبوا إلى الأحزاب الثورية تماماً مثل ذهابهم إلى المُصلّى، بالآلية النفسية ذاتها، وبالتبعية ذاتها للمرجعية العليا. واليوم، سقطت المرجعيات وانهزمت الايديولوجيا والشعارات لأن الأب الحامي والراعي لليوم وللأمس وللغد قد قُتِل، وتم قتله بأيدٍ خفية، سرية، من دون دم، بوساطة الآلة، الثقافة ذلك المرجع المخيف إنما الفاقد الوجه، المغيب القسمات، الذي نراه أينما كان وفي كل مكان، والذي لا حد لجبروته. لا هو بالأب ولا بالأم ولا بالابن، إنه الإنسان/ العقل مرجع لا نلمسه. يعمل بصمت في المختبرات ومراكز الأبحاث والأعين اللاقطة والأيدي الماهرة والقاتلة أيضاً. وهو ليس بحاجة لاحتفالات جماهيرية، ولا للخطابات، يسحبنا كالمغناطيس إلى استهلاك لانهاية لإغراءاته.

أما كيف يمكن أن يكون التحليل النفسي مفيداً لنا، فإن هذا العلم سواء وافقنا على طروحاته بشأن بدء الحضارة والاجتماع أم لم نوافق، فليست هنا المشكلة، القضية

تكمن في أن التحليل النفسي كنظرية وكممارسة عيادية وكمنهج، يدفعنا إلى مجابهة ذاتنا، وكشف دفاعاتنا، والتقاط إسقاطاتنا. إذا كانت هذه فقط فضيلته، فهذا كافٍ بحد ذاته لأن الإنسان الفرد، كما الجماعة، عندما يتحرّر من معيقاته الجوانية يصبح مبدعاً، خلاقاً، قادراً على النفاذ، وبسهولة، إلى ما يظن انه غير قادر عليه.

هناك نقطة ثانية هامَّة جداً وهي أن هذا المناخ الجنسي المسيطر في العالم السري العربي. وإحاطة الجنس بهالة خاصة به، هو الذي يجب تحليله ويجب التعامل معه بشكل أقل توتراً وذلك لإعادة الجنس إلى كينونته الانسانية. ضمن المسائل المطروحة دائماً على النقاش يمكن أن نتساءل: لماذا ينطوي الجنس على تلك المكانة في زمن الرسول، في حين أنه هو الممنوع الرسمي في الأنظمة الرسمية الراهنة. الديانات الأخرى والحضارات الأخرى أفردت للجنس موقعاً واضحاً، وإن بنسب متفاوتة. .

وفي عالمنا العربي، للجنس كل ذلك الحضور وكل ذلك السر والالتباس والمنع. . .

اليوم ما من علم واحد يستطيع الإحاطة وحده بأية مسألة، فإن نظام ما نسميه المقاربة (Inter disciplinaire) هو الأهم وهو الذي يستطيع تحديد الموضوعات وتقسيمها وترتيب أولويات العمل. فبعد تراجع الخطاب النضالي الذي رتب للنضال ضد الإمبريالية واسرائيل المكان الأول متسلحاً بالأدوات الثورية، الجميع مدعو اليوم ليس للبحث عن إطار مرجعي لكي يتاطر في داخله، إنما للتساؤل، وبجدية، عن طريقة قراءة ما يحيط بنا، وبالتالي إمكانية العمل. . .

أنيسة الأمين

غيارمينا دياث (Guillermina Diaz)

سوزانا سبلانديانى (Susana Splendiani)

هرطقة فرويد

I ـ فرويد: النتاج

عام ١٩٣٨، نشر فرويد، بشيء من التردّد، دراسته الثالثة والأخيرة «موسى وشعبه والديانة التوحيدية». وقد ظهر هذا التردّد من خلال المقدّمتين المتناقضتين اللتين استهل بهما كتابه وتكشفان عن قلق مزدوج: الاقتراب من الموت، وآثار هرطقته.

ومن المعروف أن هذا النصّ شغله كثيراً في السنوات الأخيرة من حياته ونُشر كبحوث متعاقبة وفي أوقات مختلفة، ونشره ينمّ عن جرأة أكيدة خصوصاً أنه يتقاطع مع مرحلة تاريخية كانت تتصاعد فيها السيطرة النازية. وإذا كان فرويد قد تمكّن من نشر خلاصة أفكاره حول الموضوع، فذلك لأنه كان يعيش في المنفى.

لنأخذ هذا الإيضاح: «ما نتطرّق إليه لا يُعَدّ مسألة جديدة. وإنّ تكراره اليوم لا يخلو من بعض النتائج». وهو يشير، بهذه العبارة، إلى كتابه «الطّوطم والمحرَّم» الذي كتبه قبل ربع قرن. ويقول أيضاً: «نكرِّر بدلاً من أن نتذكَّر».

بعد سنوات من ذلك، يطرح مسألة التكرار في بحثه «أبعد من مبدأ اللذة». وهنا يتجلى المأزق الفرويدي: هل من الممكن التخلّص من التكرار؟ وهل يدفعنا ذلك إلى قراءة كتاب «موسى» كما لو أنه إعادة كتابة لكتاب «الطوطم والمحرم»؟

كيف نقرأ هذا النسيان المتعلّق بالتكرار؟

من أجل تكوين أسطورة، انطلق فرويد، عام ١٩١٢، من مقولة لداروين (Darwin) وتبنى تخميناً لروبرتسن سميث (Robertson Smith). وقد أكّد أن المقصود مجرّد تخمين وظن. الإنسان الأوّلي كان يعيش في إطار عشائر صغيرة، تحت سيطرة ذكر قوي. وهذا الأخير، وهو السيّد والأب، كان يتمتع بسلطات غير محدودة، ويحق له أن يمتلك كل الإناث. كان الأب حسوداً، وكان الأبناء يخضعون للقتل أو للخصي أو للطرد والإبعاد. أما الأبناء الأصغر سناً، فكانوا يتمتّعون بوضع استثنائي إذ كانوا يعيشون تحت حماية أمهاتهم ويفيدون من عمر والدهم المتقدم ويمكنهم أن يخلفوه بعد موته. الأبناء المطرودون يتآمرون على والدهم، يحتجزونه ويأكلونه نيئاً. وهؤلاء لا يكرهون الأب ويخافونه فقط، وإنما كانوا أيضاً يحترمونه بوصفه نموذجاً مثالياً. والإقدام على أكل لحم الأب هنا محاولة لتحقيق التماثل من خلال الاندماج بجزء من جسده.

بعد أن يقتل الأبناء والدهم، وعلى الرغم من الصراع الناشب بينهم، فإن ذكرى الفعل الكبير المحرّر الذي تم اقترافه بصورة مشتركة تدفعهم إلى تأسيس نوع من العقد الاجتماعي. هكذا نشأ الشكل الأوّل للتنظيم الاجتماعي مع التخلّي عما هو غريزي. هكذا برزت أيضاً بدايات الأخلاق والقانون، فتأكّد تحريم الزنى واحترام الزّواج الخارجي (Exogamie).

من هذا المنطلق تأسّس القانون على مبدأ الإنكار والرفض. القانون الذي يعكس رغبة الأب ويؤمن استمرارهم بعد القضاء عليه. وكبديل عن الأب، يجدون حيواناً قوياً، هو الطوطم، يحافظ على ازدواجية العواطف حيال الأب الذي يمثّل دور السّلف والروح الحامية التي يجب تكريمها واحترامها من جهة، ومن جهة ثانية، يتم تعيين العيد في نهار محدّد تقام فيه المأدبة الطوطمية احتفالاً بانتصار الأولاد على أبيهم. ونشهد بذلك على أوّل شكل من أشكال الدين، كما نشهد على ظهور «المقدّس».

المقصود، إذن، هو الأسطورة. الأسطورة المؤسسة التي تأخذ في الاعتبار سيرورة الكائن البشري وانتقاله من الحالة البدائية الأولى إلى الانسان.

نحن، إذن، أمام المعادلة الآتية: قتل الأب ـ الإدماج ـ التدوين. الأب اسمٌ، وهو بذلك يفرض قانون منع الزّنى. القانون الذي يؤسّس للرغبة، ولهذا ثمن: الاحساس بالذنب الذي يحيل إلى قتل الأب. الخطأ هنا هو خطأ مأسوي بحيث انه يأتي ليحتل مكان هذا الفعل الأصلي.

والآن، إذا قال لنا فرويد إن ما كتبه في كتابه «موسى» ليس بجديد على الاطلاق، فلماذا تردّد كثيراً في نشره لدرجة أن بحثه الأول في هذا المجال صدر في مجلة إيماجو (Imago) من غير توقيع؟ ولماذا يحدّثنا عن شكوكه إزاء عمله، هو الذي لا يشعر «كما على كل كاتب أن يشعر، أنه على اتحاد تام بنتاجه»؟

ومع ذلك، قرّر أن يجازف حين تطرّق مجازاً إلى كتابه من خلال الحديث عن الراقصة التي تنعطف وتتقدّم.

ماذا يقول لنا في بحثه الأول حول اسم موسى (وفي ذلك ما يوضّح القرار الذي دفعه إلى حذف اسمه)؟ إنه يقدّم أطروحة قويّة يعلنها عنوان هذا البحث بالذات: «موسى، شخصية مصريّة».

يعترض فرويد على النصّ التوراتي بما هو نصّ مقدّس، رافقه منذ أن تعلّم فنّ القراءة. «موسى اسم مصري، ويعني «إبن» وقد تحوّل اسماً كاملاً. لكن المسألة لا تتعلق فقط بالاسم، بل بالرجل نفسه: موسى مصري، لكن الأسطورة أرادت أن تجعله يهودياً».

ويؤكّد فرويد على أن موسى كان شخصية تاريخية وهو ينطلق من حكم قائم.

وتسمح لنا دقّة المعالجة التي اعتمد عليها فرويد في بحوثه الثلاثة بأن نقرأ وفق ثلاثة مستويات مميّزة: المستوى الأوّل: صيرورة تاريخية. إنه التاريخ الواقعي والموضوعي، أي التاريخ بوصفه وجوداً مؤكّداً. المستوى الثاني: نواة الحقيقة التاريخية المعاشة، والمقصود هو التاريخ كما حدث بالنسبة إلى البشر، وإلى التجربة التي يعيشها الفرد. المستوى الثالث تاريخي ـ حَدْسي بمعنى أنه تاريخ أُعيد تكوينه وتم التصدّي لنواقصه من خلال التحليل.

كيف يفصل فرويد هذه المستويات الثلاثة؟ لنأخذ فقرة من البحث الثاني: «نكاد الآن أن نصوغ الخلاصة الآتية: إذا كان موسى مصرياً ونقل ديانته إلى اليهود، فهذه الديانة هي ديانة أخناتون، أي ديانة آتون».

كيف تم التوصّل إلى هذه الخلاصة؟ يستند فرويد إلى نصوص بريدستد (Breadsted). عام ١٣٧٥ قبل الميلاد، اعتلى العرش فرعون شاب كان يحمل، في البداية، اسم والده (أمحوتب). ولقد حاول هذا الملك أن يفرض ديانة جديدة تتناقض مع تقاليد المصريين كلّها، وتدعو إلى التوحيد من منطلق جامد ومتصلّب. ولذلك لم تكن

ديانة شعبيّة وكان ردّ فعل كهنة آمون عنيفة لدرجة أن أمحوتب قرّر أن يغير اسمه فيصبح أخناتون. ولم يغيّر اسمه فقط، وإنما أيضاً مقرّ إقامته. لقد قرّر أن يمحو كل النقوش التي تحمل اسم الإله آمون، وبالتالي اسم والده أمحوتب الثالث.

لم يبق هذا الفرعون في الحكم إلا سبع عشرة سنة. وأُلغيت ديانته بعد موته، وحرِّمت ذكرى هذا الملك الهرطوقي. لكن، ما هي ملامح هرطقة أخناتون؟ لقد رفض العقيدة، ولم يقبل بها كحقيقة وحيدة. كما قرّر أن يختار، واختياره كان سبباً لإبعاده عن الاسم الذي منحه إياه والده، فتبنّى إسماً جديداً.

هل يكمن هنا البعد البطولي الحاضر في المأساة الأصليّة؟ ماذا يعني البطل بالنسبة إلى فرويد؟ «ذاك الذي يثور دائماً على أبيه، ذاك الذي يقتله بطريقة أو بأخرى». وهو، بإقدامه على هذا الفعل يصبح مذنباً. هل يمكن أن نجمع بين البطل والهرطوقي؟

نعود إلى موسى، هذا الرجل العظيم، ونتكهّن: موسى رجل نبيل وطموح، وينتمي إلى بلاط أخناتون، وهو مؤيّد متحمّس لديانته. بعد الفاجعة، يخسر وطنه، لكنه يظل متمسّكاً بطباعه وبحيويته، فيؤسّس مملكة جديدة يقدّم لها الديانة التي احتقرها المصريّون. لقد نقل إلى اليهود ديانة مصرية، لا الديانة المصرية. وهي محاولة بطولية لتغيير القدر. موسى هو الذي اخترع اليهود حين نصّب نفسه قائداً ووسيطاً بين الله وشعبه. إنه أب لشعب وابن بالنسبة إلى الله.

وهكذا لم يعد موسى مؤسساً لهذه الديانة فحسب، وإنما أصبح زعيماً سياسياً ومربياً ومشرّعاً ومحرّراً، وذلك من خلال دعوته إلى ترك مكان العبودية والانتقال إلى منطقة جديدة: أرض كنعان. ثم يأتي الخروج (الهجرة الجماعية)، ومعه المنفى الذي يكوّن إطاراً لتوضيح غموض النصّ التوراتي، وللكشف عن الأفعال التي اقترفها الشعب والتي أثارت غضب موسى: لقد عبدوا عجلاً من ذهب. وهذا ما عبّر عنه فرويد بدقّة حين قال: «لقد كسر الشريعة». موسى، بوصفه إبناً، يكسر شريعة الأب، وبوصفه مؤسّساً، يتم اغتياله من قِبَل شعبه. ومن خلال هذه القراءة، ويحدّد فرويد موسى انطلاقاً من بُعدين: البطولة والهرطقة. وبالنسبة إلى الشعب اليهودي، فهو يجد جواباً عن السؤال الملحّ حول السلطة التي تُمارس على هذا الشعب من خلال فكرة التوحيد. ويخلص إلى القول «إن الشعب اليهودي يلجأ إلى الفعل بدلاً من الذكرى، ويتصرّف متنكّراً للفعل المرتَكَب، طالما أن موسى يمثّل بالنسبة إليهم، وجهاً أبوياً بامتياز».

وهم، إذ ينكرون قتل الأب، يضعون أنفسهم في مكان تلتقي فيه اتهامات عديدة تقود ثانية إلى وضع العزل المعروف تاريخياً.

II فرويد: المؤلِّف

نعود، مرة أخرى، إلى تردّد فرويد، بل إلى قلقه.

يتكلم، في عرضه لسيرته الذاتية، على المعنى الذي ينطوي عليه انتماؤه إلى الشعب اليهودي: «أوحي إليّ بأن من واجبي أن أحسّ بالدونية والاغتراب لأنني يهودي، وهذا ما آلمني. وإن هذه الانطباعات التي تولّدت لديّ في الجامعة تركت أثرها على مهمّتي اللاحقة، أي التأقلم باكراً مع قدرٍ وضعني في موقع معارض وجعلني مطروداً ومرفوضاً من قبل «الأكثرية الساحقة». وهكذا بدأ يتكوّن فيَّ شيء من إستقلالية الحكم».

ويشير أرنست جونز (Ernest Jones) إلى أن فرويد أهمل الآتي: عام ١٨٧٨، غيَّر فرويد ـ وكان عمره، آنذاك، ٢١ عاماً ـ كتابة اسمه، فتحوّل من سيجسموند (Sigismund) إلى سيغموند (Sigmund). ويكون بذلك قد حذف حرفان: «i s». كيف يمكن أن نفسر هذا الاخراج؟

منذ ٩٥ عاماً، توفي جاكوب اسرائيل فرويد، والد مؤسس علم التحليل النفسي. موت الأب ترك أثره أيضاً على هذا العلم. يشهد على ذلك الحلم الذي ذكره فرويد في رسالة بعث بها من فيينا إلى المؤرّخة فليس (Fliesse)، في الثاني من تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٨٦، ولقد ورد فيها ما يلي: «سأروي لك حلماً جميلاً رأيته في الليلة التي أعقبت الدّفن (ويقصد دفن والده الذي توفي قبل أيام من كتابته للرسالة). كنتُ في غرفة، وكنا نقرأ لافتة صغيرة كُتب عليها: «مطلوب منا أن نغمض عيوننا».

تداعي أفكار: يبدو المكان وكأنه صالون التزيين الذي أقصده كل يوم وحيث أطلت البقاء يوم الجنازة، وقد وصلت متأخراً إلى البيت حيث كانوا يسهرون بجوار الميت، فعاتبني أقربائي على هذا التأخّر وانتقدوا قراري بإجراء مأتم بسيط وعادي».

إلا أن هذا النصّ يختلف جزئياً عن ذاك الذي اعتمده في كتابه «تفسير الأحلام»: «في الليلة التي سبقت دَفْن والدي حلمت بلوح أسود، وبكتابة فوق حائط، أو بلافتة كتب عليها بحرف مطبوع ـ مثل إشارة إلى منع التدخين توضع في صالة انتظار محطّة ـ: مطلوب منّا أن نغمض عيناً».

تداعي أفكار: «لقد اخترت أبسط المراسم الطقوسيّة لأني أعرف ما الذي يفكر فيه الميت حيال هذه التقاليد. لكن بعض أفراد العائلة لم يوافقني على هذه البساطة الصارمة، واعتبروا أن في ذلك ما يخجلهم تجاه الناس الذين سيأتون لتقديم التعازي».

يقدم فرويد تفسيراً واحداً للحلمين، هو تفسير يدور حول معنى مزدوج: القيام بالواجبات الكاملة حيال الميت (إغماض العينين)، وطلب التّساهل والتسامح (إغماض عين واحدة).

ويعلّمنا فرويد كيف نتوقف عند الفروق عندما نكون أمام حكايتين لحلم واحد. الفرق الأوّل هو المناسبة التي جرى فيها الحلم. واستبدال الليلة اللاحقة بالليلة السابقة قد يعبّر عن صعوبة دفن الأب. موت الأب مسألة، وتمكُّن الابن من دفنه مسألة أخرى مختلفة. يقول ثيودور رايك (Théodore Reik)، عالم التحليل النفسي، في كتابه «مسائل علم نفس الأديان»: «الموتى يجب قتلهم».

لكن هل يمكن قتل ميت بدون أن تبقى ثمة آثار نتيجة لذلك؟ حول هذه النقطة بالذات، يعيد موسى كتابة موت أبيه، وليس دفنه. ويقول فرويد، بالنسبة إلى موسى، إن الشعب اليهودي نسي القتل الذي يُمارس ضدّه ومحا آثار هذا القتل.

وما هي الآثار التي حاول فرويد نفسه أن يمحوها عندما غيّر اسمه؟ وذلك قبل أن يبدأ في نشر مؤلفاته في علم التحليل النفسي. نعرف أن هذا التغيير يتزامن مع صدور كتاباته حول مبحث الأعصاب (Neurologie). ودون أن يعلن تنكّره ليهوديته تخلى عن اسمه الذي يحيل إلى حماية ملوك بولونيا الليبيراليين لليهود. حماية كانت ضرورية بالنسبة إلى أبيه الذي أُذِلّ كيهودي.

ونستند في ذلك إلى ما رواه فرويد عن والده الذي أخبره يوماً، كان في الثانية عشرة، من عمره، كيف أن شخصاً دنا منه ونزع عن رأسه قبّعة الفرو الجديدة ورمى بها في الوحل وهو يصرخ به: «ابتعد عن الرصيف يا أيّها اليهودي». وعندما سأله الإبن سؤاله الساخط: «وأنت، ماذا فعلت؟»، أجاب الوالد بهدوء: «لقد انحنيت وتناولت عن الأرض قبّعتي».

الاشارة إلى اسمه تطالعنا، مرة أخرى، في بحثه «نسيان أسماء العلم». أمام كتاب «يوم الحساب لأورفييتو»، ينسى اسم الكاتب: سينيوريلّي ((Signorelli). وهو اسم يحمل أثراً من اسمه نفسه: سيغ (Sig)، من سيغموند، ومن الحرفين المحذوفين... وبهذين

الحرفين أيضاً، يبدأ الاسم الثاني لوالده، وكذلك اسم الشعب اليهودي: اسرائيل.

لقد حاول فرويد، إذن، بوصفه فرداً، أن يمحو آثار مقتله هو نفسه، وما يحجبه الدين، يفصح عنه فرويد في نتاجه. ويتمثّل الحجاب في أن الإبن يبقى خاضعاً لمشيئة الأب فلا يستطيع أن يحدّ من لذّته أو يتجاوزها، بل هو يدعمها باستمرار.

ويكتشف فرويد، في هذا المجال بالذات، موقع المصاب بالعصاب بما هو تعلّق استيهامي بالأب، وهو الموقع الذي وجد نفسه فيه لحظة مات والده، فأحسّ بالدَّيْن والخطأ، كما عبّر عن ذلك في الحلم. وهذا الاحساس صادر أيضاً عن نتاجه. وهو، هنا، البطل بصفته مذنباً. لكن فرويد تقدّم خطوة إضافيّة، إذ جعل من هذا الخطأ شيئاً ذا أهمية. وهذا ما يعبّر عنه في البحث الثالث من كتاب «موسى»، فيقول: «سأعدل عن قراري، مرة ثانية». ولقد تحمّل مسؤولية قراره انطلاقاً من نتاجه نفسه. ويقول موضّحاً: «إن القوة المبدِعة عند الكاتب لا تخضع دائماً لإرادته. وهي غالباً ما تقف أمام الكاتب وكأنها شيء مستقل وغريب».

يكسر فرويد، من خلال إبداعه، قانون الأب، مثلما تكسر الراقصة، عبر فنّها، قانون الجاذبية. وفي حين كان يسعى إلى حسم قراره، كان، في الوقت نفسه، يعدل عن هذا القرار (تمثّل موسى في شخصين اثنين)، وينتج هرطقته وهو ينتحل اسماً. استقلاليّة تسمح لنا بالقول إن اللاوعي هو من طبيعة فرويديّة.

غيّارمينا ديات
وسوزانا سبلانديانى

جان سبيركو
(Jean Szpirko)

المجاز الأبوي: تناقض منطقي

هل اللاوعي موجود فعلاً؟ بعد هذا السؤال، يمكن أن نطرح مسألتين: ما هو اللاوعي، وماذا يعني«أن تكون موجوداً»؟ هل توجد أجزاء من الطاقة الضوئية في الفيزياء؟ ولئن كان تحقيق اللازر قادراً على تقديم إثبات واضح، بهذا الصدد، فإنّ ابتكار جُزَيْئة من دون كُتلة، في الحقل النظري الراهن، كان الشرط الذي يمكن أن يسوّغ تحرُّك هذه الجزيئة بسرعة الضوء دون أن يؤدّي ذلك إلى سقوط الكون.

بالنسبة إلى فرويد، يكشف اللاوعي عن آثار (هي آثاره) في المعالجة التي تعتمد على الكلام من خلال التداعي الحرّ، أي أنه يتحوّل إلى الدلائل الصادرة عنه: نسيان، هفوات، تصرّفات ناقصة. وهو يستدلّ بها على نفسه. إنّه بناءٌ يفرض نفسه على منطق لا ينزع كثيراً إلى قبول التوليد العفوي للدلائل الناتجة عن عوارض الكلام. واللاوعي، بهذا المعنى، فرضيّة مدعومة، وهذا الدّعم يؤلّف«وجودها»، تماماً مثلما أنّ الجزيئة في الفيزياء لا توجد إلّا لأن منطق الحساب يجعلها ضرورية من أجل فهم الظواهر، وهذا ما يترك آثاره أيضاً.

بالنسبة إلى فرويد، يمرّ الاحساسُ، بالضرورة، بنسَق تمثُّليّ يسمح للفرد بأن يدمج هذه الظواهر ويفكرّ فيها، حتى ولو حدث ذلك على غفلة منه، لأنّ هذا التمثُّل يمكن أن يخفي تمثّلاً آخر... هناك أيضاً تمثّل له علاقة بالذاكرة، وتمثّل للكلمات والأشياء... ولمشهد آخر معاش تحيي الحياة الراهنة من أجله طرائق محفورة في تكوين الكائن، كما لو أنّها في لازمنيّة مطلوبة دائماً.

أثناء المعالجة، يعيد التذكّر ـ وهو نتيجة التداعي الحرّ المفْتَرَض ـ بناءَ بعض المشاهد

المقنّعة من خلال مشاهد آخرى وتمثّل يلعب، بالنسبة إليها، دور العاكِس. وهذا التمثّل المتلاحق يترابط من خلال طريقتين يتوقّف عندهما فرويد: النّقل العاطفي والتكاثُف.

يعود جاك لاكان إلى موضوع تمثّل التمثّل[1] انطلاقاً من صيغة شاملة هي صيغة الدالّ. ونظرية الدالّ تقوده إلى الجمع بين مفهومات الانتقال والتكاثف من جهة، والكناية والمجاز من جهة ثانية.

والسؤال حول معرفة هذا الانزلاق وما يسوّغه يفضي إلى أسئلة آخرى. هل هو صحيح تماماً أم غير صحيح تماماً؟ ما يعنينا هنا هو السؤال المتعلّق بالملاءمة المقبولة، ذلك أنّ سؤال الحقيقة لا يمكن أن يطرحه إلّا الشخص الذي ينتجه: فرويد، لاكان وأنت أيّها القارىء.

تنطلق هذه الملاءمة من أسلوب في قراءة فرويد قدّمه لاكان، وبالإمكان مناقشته... ولن أتوقّف فقط عند مفهوم المجاز لأربطه بمسألة الأب.

* * *

يميّز بيار فونتانييه (Pierre Fontanier)، في كتابه «أشكال الخطاب»[2]، بين ثلاثة أشكال من الاستعارات[3]: «استعارات التطابُق، المعروفة تحت اسم الكناية»، «استعارات الاتّصال، الّتي تسمّى أيضاً المجاز المرسَل»، «استعارات التشابه، أي المجاز»... وإذا كانت «ألسنية» لاكان لا تنطلق فعلياً من تصوّرات الألسنية، فلنتوقّف إذن، عند مفهوم التشابه الذي ينطوي على محاكاة تتميّز بخاصّيّة ما. التشابه ليس هويّة. والتشبيه لا يعني التماثل الكلّي مع الصورة المشبَّه بها. والمجاز، كما هو الحال في كلمة روح، يحتوي على حركة مزدوجة من الاتّصال والانفصال، أي أنّها تتّصل وتنفصل في آنٍ واحد، وفي مسافة الانفصال يجد الطارىء معناه...

ما يميّز البديهيّات أنّها أمرٌ طبيعي، وادّعاء قولها ينطوي دائماً على مجازفة وعلى خطر التقليل من أهمّيتها القائمة مسبّقاً، ذلك أنّ طريقة القول تشتمل على موضوع وإيضاح، ومعها ترتسم الفوارق.

إذا كان المطلوب هو الاستئثار بانتباه القارىء أو المشاهد، فإنّ موهبة المؤلّف تقضي بجعله يشعر، بل يتوقّع حالة انطلاق محدّدة، حالة اتّفاق مبدئية، تبدو كفعل بَدَهيّ يتقاسمه آخرون. فعل يجزّئه مسار المشهد. وعندما تنبثق المفاجأة حيث لا ينتظرها أحد، يتضاعف الاهتمام بما سيأتي لاحقاً.

البداهة مطلوبة لأنّها تفسح المجال في تحسّس قيمة الاختلال والتفاوت والخطأ كحدٍّ يفصل ويجمع بين حالتين. وهنا نعاود اكتشاف وظيفة المجاز بما هي، على نحوٍ ما، تأمين الحركة المزدوجة للاتّصال والانفصال: اتصال عناصر النصّ وانفصالها. وهذه العناصر تجمعها الوظيفة المذكورة التي تعزل البديهيات أيضاً وتميّزها في نظر كلّ قارىء على حِدَة...

والآن، ما هي علاقة وظيفة المجاز بمفهوم الأب؟ هذا السؤال يستحقّ تحوُّلاً آخر يمرّ عبر الأب.

* * *

بالنسبة إلى الاختصاصيين في علم الوراثة، تتمّ إواليّة الإنجاب عند الثديّيات، ومنها الإنسان، من خلال تقريب خلايا الذّكر والأنثى التي ستوحّد إرثها الوراثي في بيضة واحدة. وهذه البيضة ستنمو في أحشاء الأمّ، وستمرّ بمراحل عدّة، قبل الوصول إلى ولادة الرضيع.

قد يكون هذا المفهوم معروفاً بالنسبة إلى البعض، لكن ذلك لا يعني التخلّص من الوهم، وهذا ما يؤكد عليه خطاب المرضى، وبعضهم من حملة الشهادات العالية. فهؤلاء يتجذّر في لاوعيهم استيهامات التعضية (أي التناسل بالانقسام إلى شطرين) والتوالد العُذْري (أي الحَمل من غير إخصاب أو إلقاح).

من الناحية البيولوجيّة، لا يعني الأب كثيراً في نموّ الطفل الذي يعتبر أنّ الأب المتخيّل هو الذي يلعب الدور الفعليّ، ذلك أنّ الأب الحقيقي، بالنسبة إلى الولد، هو الذي ينقله خطاب الأمّ!

بعيداً عن علم الوراثة وعن الخطاب الذي يعبرّ عنه في مجال الحقل الاجتماعي، هناك أبعاد آخرى إضافية تجعل الولد يجد موقعه كفرد في التجمّع البشري. ووظيفة الفرد لا تنفصل عما يميّز جنسنا الناطق.

وإذا كانت الأمومة تبدو من البديهيّات، فإنّ ثمة شكوكاً تبقى قائمة بالنسبة إلى الأبوّة الفعليّة. ومن هنا، يمكن أن نطرح السؤال مجدّداً: من هو الأب؟ والذي يحتلّ موقع الأب أليس هو في موقع شخص آخر؟ مَن هو هذا الآخر؟

أمام هذا التردّد، ينتج المصاب بالعُصاب، خلال المعالجة، ما يشبه قراراً تمّ اتخاذه

من قبل، لكن لا بدّ من قوله حتى يطفو فوق سطح الوعي: «أبي هو. . . فلان»، وهذا الأب لم يتمّ اختياره، ولم يكن هناك التزام بالأختيار، لكن القرار يفرض نفسه بنفسه، كما لو أنّه لا يستطيع إلاّ أن يكون كذلك.

من هو الأب؟ أهو الذي ولَّد: أي مِن قَذْفِه سمح بتلقيح البُيَيْضة التي تحتفظ بالدفء في أحشاء الأمّ، حتى النّضج، ومن ثمّ الولادة. . . أهو الذي شارك المرأة في العناية بالأطفال وتربيتهم؟ أهو الصوت الذي يأمر ويستطيع أن يكون عذباً أو صاخباً، أو الذي لا يأمر بل يتردّد، يعرض ويلمّح . . . هل هذا هو صوت الأب؟. . .

إذا ما استندنا إلى تصنيف لاكان، فأنّنا نجد أنفسنا أمام ثلاث فئات:

١ ـ الأب الحقيقي الذي يتزامن غالباً مع الأب البيولوجي، والذي يمكن أن يكون مجرّد حُوَيْن مَنَويّ في مُخْبَرَة (éprouvette) وهذا الأب لا يضبطه الولد أبداً بمعزل عن وظيفته المتخيّلة.

٢ ـ الأب المتخَيل، ويمكن تصوّره انطلاقاً من تعاقب أدواره حيال العائلة، والأمّ، والولد. ويتجلّى أيضاً من خلال حكاياته، ومبادئه التربويّة، والألعاب التي يشارك فيها أو لا يشارك. الحنان الذي يمنحه أو لا يمنحه. الميول التي يريد أن تكون مشتركة، وتلك التي يسعى إلى حجبها. هكذا تتحدّد، إذن، الوظيفة المزدوجة، بين الأب الذي يمنح الهدايا وذاك الذي يَجْلد.

ولا تستطيع هذه الأدوار كلّها أن تؤلّف مجازاً أبوياً، لأنّ الأب لا يقدر على اتخاذ أيّ إجراء من تلقاء نفسه. وهذا الإحساس بالعجز لا يمكن احتماله خصوصاً بالنسبة إلى من يريد أن يكون أباً فعلياً.

وعندما يكون المجاز الأبوي محدَّداً من قبل الأمّ، فالأب، من جهته، يمكن أن يدعم هذا المجاز ويؤيّده، مع بَسْط دلالات متعلّقة بذرّيته.

الأب المتخيّل يظهر دائماً في خطاب الولد، حتى وإن كان الرجل الذي من شأنه أن يلعب هذا الدور بعيداً عنه. وهكذا، فإنّ وظيفة «الأنا المثالي» ترتكز على هذه الوظيفة المتخيّلة.

٣ ـ الأب الرمزيّ هو موضع المجاز الأبوي، وهذا الموضع تختصره «أسماء الأب». وإذا كان بالإمكان أن نتوهّم الأب المتخيّل، فإنّ الأب الرمزي لا يمكن تمثله أبداً،

وينحصر دوره في وظيفة إجرائية في تكوين الفرد، إلى درجة أنّ حضوره الفعلي يمكن أن يتمخّض عن لاوعي كامل لوجوده «الإجرائي». والمجاز الأبوي لا ينفصل أبداً عن وظيفة اللغة، بل يؤلف جزءاً منها. إنّه موقع، ومكان. وهذا المكان مشرّع على كل الاحتمالات: الجار، الله، طوطم، أو الأب الحقيقي نفسه... إن موقع الأب الرمزي لا يفرض نفسه انطلاقاً من إرادة محدّدة. وحده خطاب الأمّ يمنح صورة لهذا الأب، وذلك ضمن علاقة الاتصال والانفصال التي تقيمها الأم مع ولدها.

وعلاقة الاتصال والانفصال تلعب دور المجاز نفسه. ففي المسافة التي تجمع بين شخصين يرتسم أثر رغبة أخرى يكون الولد ثمرتها. الولد ثمرة تكوين تناسليّ يميّزه كشخص قابل للموت، أي قابل للحياة.

هناك، إذن، مجاز أبويّ، حتى عندما يكون الأب غائباً وتكون الأمّ وحدها مع الولد. وحتى عندما لا يعود الولد مجرّد وسيلة غير مكتملة أبداً. وسيلة يكون الهدف منها التعويض عن شعور بالنقص ـ وهو شعور غير معلن ـ تشعر به الأمّ التي تكون مليئة «بالحب» (الذي يتمّ باسمه اقتراف الأسوأ دائماً)، وبالتضحية التي تقدّمها باسم ابنها.

تستطيع الأمّ أن تختبر أحاسيسها من دون أن يتحوّل الاختبار إلى مأساة، كما تستطيع أن تكشف عن المجاز الأبوي من خلال التناقض الذي تجد نفسها فيه والناتج من معرفتها بأنّ الولد فانٍ، وأنّها غير قادرة على التحكّم بمصيره. ويرافق ذلك إحساس بالذنب والألم. ضمن هذه الشروط، يستطيع الولد أن يجرّب علاقته باللغة، والنداء والدّعاء. وأيّ جواب عن هذه العلاقة ـ حتى جواب الأمّ ـ هو دائماً جواب غير مناسب.

لقد ذكرنا، باختصار، الأمور الآتية: ١) علاقات الأب البيولوجي بالأب الحقيقي الذي لا يمكن الركون إليه (ذلك أنّ تحديد دور الأب الحقيقي، تستتبعه بالضرورة نتائج سلبية يكون هذا الأب مسرحاً لها). ٢) علاقات الأب ضمن الوظيفة المتخيّلة التي تتكوّن في ذهن الولد حتى ولو كان الأب غير موجود، وبالتالي لا وجود لهذه العلاقات. ٣) المجاز الأبوي المرتبط ارتباطاً كلّياً بالأمّ، وهذا ما يمنح الأب وظيفة خاصّة تجعله يحضر ويسمو من خلال غيابه. وهذا الغياب هو غياب الكائن لحساب الدالّ الذي يسمح بتعيين رغبة الأم، ويغير مجراها فلا تعود رغبة متعلّقة بالإبن فقط. وهذا ما يجعل الحضور (المتخيّل) للآباء بالنسبة إلى بعض الأمّهات مناسبة لاستحضار التردّد الذي تشعر به المرأة حيال موقع الذَّكَر، وهو تردّد كاف يسمح للولد بأن يجد بعض الفسح في علاقاته.

***

أن يكون للمرء أب وأمّ، فهذه مسألة هامّة وضرورية. لكن بعدما أردنا التحدّث عن هذا الموضوع وتحديد بعض معالمه، بدا كل شيء غامضاً ومعقداً، وهذا ما يدفع إلى طرح السؤال الآتي: هل يجب فعلاً أن نتكلّم؟ هذا السؤال يجد أساسه عند المعترض الذي لا يمكن اعتباره بريئاً بصورة كاملة. بالنسبة إليه، يجب التمييز بين النظرية التحليليّة والمعالجة، وهو يعتبر أنّ المحلّل غير مضطرّ إلى التنظير أثناء الجلسات، وأنّ المعرفة تقف إلى جانب من يخضع للتحليل.

إنّها دعوة إلى مواجهة صعوبة التنظير لما يجري أثناء المعالجة، وذلك من خلال السعي إلى محو الألم الذي ينتج عن العلاج، كما لو أنّ كبت الشيء، بالنسبة إلى المحلّل، يساعد على الالتفاف حول العوائق وتطويقها، وهذا ما يسمح، انطلاقاً من التواطؤ مع المريض، بتجنّب مقوّمات التحليل المطلوبة بصورة غامضة. فهذه المقوّمات لا يمكن أن تفحص نفسها إلّا إذا اقترب منها المحلّل وضمّنها رغبته، تلك الرغبة التي تخشى البديهيّات والتواطؤ.

وتنطوي رغبة المحلّل على استسلام للإصغاء، انطلاقاً من العلاقة التي تنشأ بينه وبين المريض، وهي علاقة لا تخلو من التعاطف والودّ. إنّ الإصغاء، هنا، يعني الفصل، والفعل التحليليّ يتكوّن من هذا الفصل الناتج من الإصغاء بما هو شكل من أشكال التفسير الذي يعلن عن نفسه بصمت، لكنّه يترك آثاره أيضاً على المريض.

إذا كانت وظيفة المعرفة الجامعية أو التحليليّة بمثابة فخّ، فثمة فخّ آخر يتجسد في الدعوة إلى التخلّي عن المعرفة وأدواتها. ذلك أنّ «فعل التفكير»ينطوي على معرفة لا تتجرّأ على قول نفسها كالنظريات الجنسيّة المتعلّقة بالأطفال. وانطلاقاً من هذه المعرفة، هناك مصادر أُخرى يمكن أن تندرج في إطار المجاز والكتابة.

* * *

سأتطرّق إلى هذا الموضوع من خلال ثلاثة محاور أساسية:

المحور الأوّل: المشكلات التي تطرحها ضرورة استنباط القواعد في علم التحليل النفسي. وهذا ما يضعنا أمام مقاربات منطقية مختلفة يمكن استعمالها في هذا النّوع من الطبّ التطبيقي.

المحور الثاني: ما يميّز العُصاب النفسي إثنان: منطق العُصاب نفسه، وطريقته في التعثّر، وهذا ما يكشف عن مفارقة.

المحور الثالث: سأحاول أن أُقدّم فيه بعض الأمثلة التطبيقية حول المجاز الأبوي، أي حيث لا يُثار ظاهراً موضوع الأب، وهذا ما يسهّل تحديد وظيفة الأب.

* * *

إنّ إحدى مشكلات علم التحليل النفسي هي في الخلل النابع من محاولة تفسير تجربته، أو التحدّث عنه. ومن المعروف أنّ التجربة الفرويديّة استندت إلى مجموعة أساطير. وأهميّة الأساطير أنّ كلّ شخص يجد نفسه فيها بحسب طريقته الخاصّة، وهنا تكمن المشكلة، .إذ أنّ طريقة كلّ فرد على حدة تشهد على مخيّلتنا التي يتعذّر نقلها لأنّها مؤلّفة من دلالات لا يمكن أن تجد معانيها إلاّ بصورة ذاتية وفرديّة، أو إذا تمّ التخلّي عن خصوصية الموضوع من أجل الانتماء الجماعي، كما تقترحه الأديان.

لقد وجد كلّ منّا، سواء في الأدب أو من خلال مسيرته الخاصّة، محاولات تَعْميم لمظهر خاصّ في أسطورة محدّدة، كما لو أنّ المقصود هو خِبرة صادرة عن التجربة التي قد تأخذ، هنا، مظهراً من مظاهر العلم.

ويبدو لي أنّ لاكان حاول أن يجد قواعد جديدة أخرى، ومنها على سبيل المثال، الدّقة الرياضية مثلاً، وذلك لمواجهة الخطر الناجم عن تضخّم المتخيّل بالنسبة إلى الأسطورة. ومن المفترض أن تؤمّن هذه القاعدة تحويلاً كاملاً. وحين تتعثّر، كما الأمر في علوم الرياضيات، فهذا يعني أنّها لا تقدّم إلاّ أبعاداً رمزيّة. لكن، هل أنّ ما يتناوله المحلّلون النفسيّون هو مجرّد رمز؟

إنّ البعد الرمزي للعلوم الرياضية يبيّن أحرفاً صغيرة داخل نظام البديهيّات الذي تتألّف منه، على نحوٍ ما، قواعد اللغة. وتكشف هذه القواعد عمّا إذا كان الشّرح ملائماً أو غير ملائم، مثلما تسمح بالحكم على صحّة تركيب هذه العبارة أو تلك. من هنا، فإنّ البديهيّات والقواعد، في حقول معرفتها المتنوّعة، تلعب دور القانون، وإذا كانت رمزيّة التحليل تتناسب مع القانون، فهذا يعني أنّ ثمة ما يُسَوِّغ السؤال المتعلّق بالرموز في حقول معرفية مختلفة.

من جهة أخرى، يؤسّس الدين لمرجع جماعي يُفترض أن يجد الفرد فيه قاعدة ثابتة، لأنّ الدين ينطلق من معرفة تتخطّى الانسان وتتعلّق بأصوله والهدف من وجوده ووجود العالم.

أمّا العلوم، فتعتمد، من الناحية النظريّة، على الدين وتتنصّل منه في آن واحد،

وذلك برفضها التطرّق إلى موضوع البدايات والنهايات، وتؤكّد على بعض المسائل من خلال معايير مُسَلَّم بها، وإجراءات تحقّق تقدّماً في بحث مفتوح دائماً[٤]. وفي هذا المجال، نشهد اليوم على أثر العلوم، لا سيّما النظريات الفيزيائية المتعلّقة بنشوء العالم أو «الانفجار الكوني»(Big Bang).

يلعب المجاز الأبوي دوراً يؤكّد على الوجود أو الصّدّ ويحدّد الآخر الهارب من سيطرة الموضوع. وهذا الإدراك يشكو منه المصاب بالعُصاب فيما يتحالف معه. بالنسبة إلى الذّهانيّ الهذياني (Paranoïaque)، فإنّ الآخر هو نفسه دائماً، ويتطابق معه. أما المنحرف، فإن متعته تسعى إلى تغييب الآخر، وهو، بهذا الخصوص، سيّد بلا منازع.

التحليل النفساني الذي يستجيب لأمنية كلّ من فرويد ولاكان، يطمح إلى تشجيع أشكال التعبير التي تتألف منها المفهومات، بما هي أحد أشكال المعرفة (المجاز الأبوي، الكبت، الرفض...). وتبدو نظرية الفرد كما أنها نظريّة للجميع، وخصوصيّتهاالجذرية لا تُمَسّ. ويفضي علم التفرُّد هذا إلى واقع لا ينضب، والدّوار الناجم عنه يقود البعض إلى تكوين شكل آخر من الدين: احترام الأساطير، والإيحاء، والتنويم المغنطيسي، والشّفاء بأعجوبة...

ثمة عدد كبير من الأُدباء وعلماء الرياضيات ورجال القانون استسلموا للهذيان، وهذا ما يكشفه لنا تاريخ الأدب والرياضيات والحقوق. وإذا كان قانون النحو والبديهيّات والقضاء يقيم صِلات مع دور المجاز الأبوي، فإنّ هذا القانون يضاعف حيّز المجاز من دون أن يحتويه بصورة كاملة. ويستطيع القانون القضائي أن يلعب، لفترة ما، دور البديل بالنسبة إلى المصاب بالذّهان الهذياني، أمّا بالنسبة إلى عالم الرياضيات أو الأديب، فإنّ قواعد اللغة أو البديهيّات يمكن أن تؤدي إلى انسجام في العواطف والميول[٥]، وهذا ما تطرّق إليه لاكان انطلاقاً من تحليله لجايمس جويس (J.Joyce). وهذا الانسجام يساعد الفرد الذي تعجز وظيفته الرمزية عن القيام بواجبها. وينوب الانسجام عن النقص شريطة أن يتكرّر باستمرار في إنتاج لا حدود لشروطه. والفكرة في علاقتها مع العُقَد ـ وهنا تكمن المشكلة ـ تغيرّ الأصناف الكلاسيكيّة السائدة التي تبينّ الاختلاف بين حالة وأخرى: المصاب بالعصاب والذّهان والانحراف. فكيف يمكن، إذن، التحدّث عن تمييز بين المصاب بالعصاب والذّهان إذا كان الانسجام يقوم بدور النيابة والموضوعات كلّها على صلة به، بينما خطاب المجاز الأبوي يدفع إلى التفكير في الغياب لا في النّقص. وهذا ما يسمح بإعادة النظر في المعالم الطبّية التي تميّز بين مصاب بالعصاب

ومصاب بالذّهان، بين الكبت والتنحّي. لكن، هل يصحّ هذا التمييز؟

لا تتألّف صياغة العُقَد بصورة مشابهة عند كلّ الأفراد، ذلك أنّ طريقة العَقْد تقدّم شكلاً جديداً لقراءة البُنى الطبيّة من دون أن يطغى بُعْدٌ على آخر. وهذه الملاحظة التي تعتمد على محاولات لاكان الأخيرة، تكشف عن أهميّة فكرة في هذا المجال، خاصّة أنّه يشكّل حركة قائمة بذاتها بالنسبة إلى المفهوم السابق الذي كان يجعل المحلّل «حارساً للنظام الرمزي».

المجاز الأبوي يرتبط بالبعد الرمزي. والتحدّث عن مجاز أبوي يعني التحدّث عن تنظير سابق للعُقَد (حتى إذا كان الرمزيّ إحدى هذه العُقَد). وبإمكان وظيفة المجاز الأبوي أن تفيد نسبياً من العُقَد طالما أنّها لم تستنفد كلّ طاقاتها. فالمهمّ هنا هو تقديم أدوات تساعد على فهم أمور أخرى غير الحكايات الصغيرة، وذلك للتوصّل إلى نوع من التواطؤ المشترك، بما هو شكل خاصّ من أشكال المتخيّل الذي يجعل الواحد كلاً . . .

كلُّ ترميز ركيزةٌ للمتخيّل، لأنّه يبدو وكأنّه يُقدّم حلولاً للمشكلات المطروحة التي تبقى مقنّعة وراء الأجوبة. كأنّ المقصود هو جهل ما نبغي قوله. وما نقوله يشهد، على غفلة منّا أحياناً، على متخيّلنا الذي يدعم كلّ طرح حتى ولو كان شكلياً.

وهكذا نستطيع القول، إذا ما استندنا إلى الأسطورة، إن الذين عاينوا تجربة التحليل النفسي لا يؤمنون بعقدة أوديب. ويدعم هذا الاعتقاد ما يحرّك الأسطورة ويجعلها فاعلة بالنسبة إلى الفرد. وأقصد، هنا، الخصي. بيد أن الكلام على الخصي لا يخلو من متخيّل، وهذا المتخيّل لا نستشفّه فقط خلال العلاج، وإنما هو دائم الحضور. ولا تستطيع القواعد الطوبولوجية، مثلاً، أن تستثني نقطة ارتباط المتخيّل الذي يتعلّق به تاريخ كل منا. ويبدو، في نهاية المطاف، أن العلاج لا ينتهي وليس ثمة وسيلة لإنهائه حتى إذا تم اللجوء إلى تحويل الحلقات الدراسية والعُقَد والبرامج الجامعية والرياضيات العليا، فالمعرفة غير أهل لمعالجة مسألة النَّقْص المطروحة للحل.

* * *

ما يميّز المجاز الأبوي قدرته على إبراز البعد الرمزي الذي يشهد عليه، على غفلة منه في الغالب، مثلما هو الحال مع كلمة روح. والمجاز الأبوي هو الذي يسمح أيضاً الانتقال من تلفّظ خاص بالدلالات المتعلقة ببعض موضوعات «الأنا المثالي» إلى التلفُّظ بمثالية الأنا. بهذا المعنى، لا تنفصل كلمة روح عن إطارها الذي يترك بصماته على بنية

الفرد الذي ينتجه. وما ينتجه الفرد ـ كلمة روح، مثلاً ـ يعكس خللاً على مستوى النظام المنطقي الذي يخضع له بسبب تركيبه وبنيته، وبسبب الأسلوب النحوي الذي يعتمد عليه عادةً للتعبير عن شكواه وعن المصاعب التي تعترضه ومُثله. وكلمة روح تعمل بعد انتاجها مباشرةً، وانتاجها يحتاج إلى آخر. إنه حصيلة جدليّة، وما ينبثق عنها لا يترك الفرد في حالة من اللامبالاة.

في أحد الأيام، التقى محلّلان ـ سنسمّي الأول (أ) والثاني (ب) ـ على متن إحدى السفن، تحت شمس البحر الأبيض المتوسّط. (أ) يفتح ذراعيه مترنّحاً من اللذة ويقول: «ما أطيب أن تكون في عداد الأحياء»، وهو لا يتوجّه في كلامه إلى شخص محدّد، لكن (ب) كان بقربه وقد استمع إليه، فأجاب من دون أن يتوجّه في إجابته إلى أحد، لكن (أ) كان هنا واستمع إليه. قال (ب): «نعم، خاصّة بالنسبة إلى باقي الاحتمالات كلها». بعد لحظة صمت، وبعدما التقت نظرات كل من (أ) و(ب)، راح (أ) يقهقه، ثم بدأ (ب)، بعد لحظة ذهول، يقهقه بدوره. فهاذا حدث أو لم يحدث هنا، انطلاقاً من تاريخ وبنية كل منهما. إذا كانت عبارة الأول واضحة نسبياً بالنسبة إليّ، فإن عبارة الثاني ظلّت غامضة حتى بعد مرور سنوات على التلفّظ بها، وهي تعكس لحظة يبقى أثرها قائماً، وتصبح بمثابة محطّة انتقالية.

يمكن أن نروي القصة نفسها مرّات عدة. وتتكشّف وظيفة المجاز الأبوي من خلال ظهور وضعيّة ذاتية جديدة، بالنسبة إلى تكرار موضوع ما، أو موضوع كنائي يتعلق بشخص آخر، وذلك دونما حاجة لذكر الأب، سواء كان المقصود أباً واقعياً أو متخيّلاً. الأب الرمزي يبقى حاضراً باستمرار من خلال وظيفته في الخطاب.

ولتبيان ذلك، سأقدّم بعض الأمثلة على بعض الحالات المحدّدة، دون أن يؤدي ذلك إلى إزالة الترميز:

* بيار يتحدّث عن إحدى تجارب طفولته. يقول إنه كان يلعب دائماً مع بعض الأولاد في باحة أحد المباني. ومن الهدايا التي استلمها آنذاك درّاجة كان يتناوب عليها أصدقاؤه. وبوصفه مالك الدراجة التي يستطيع استعمالها لاحقاً، كان دائماً ينتظر دوره الذي لا يأتي. ولقد روى بيار تجربته هذه، أثناء المعالجة، مع تجارب أخرى مشابهة لها وتكشف عجزه عن الفعل والقرار، وتجعله يشعر بالكبت. مرة، روى القصة ذاتها وخلص إلى القول: «كنت أقول في نفسي: لن أهبها لأحد، لن أهبها لأحد، وكنت أفعل عكس ما أُريد...»

* الحالة الآتية أطلعني عليها أحد المحلّلين: تمدّدت المريضة وبدأت جلستها بالقول: «حتى لا يتغيّر شيء، سأبدأ، مرة أخرى بطرح هذا السؤال». وبعد برهة من الصمت، قالت: «غريب... هل أنا أبدأ دائماً بطرح الأسئلة؟».

* يؤكّد جاك أن قوّته نابعة من الحقد الذي يحمله في نفسه ومن الحاجة الماسّة إلى الثأر. وهو يريد أن يكشف عن شيء ما من خلال نجاحه المهني، ويريد أن يثأر مما يتحمّله على مستوى المتخيّل في ماضٍ حاضر. وثأره الوقتي يساعد الآخرين ـ وهنا المفارقة ـ على النجاح، بهدف أن يتحكّم بهم يوماً. وهو يتوصّل، في مجال عمله المختص بالتكنولوجية المتطوّرة، إلى السيطرة على أحد زملائه وتحويله إلى حقل للتجارب.

هنا يتساءل جاك عما يريد، وما الذي سيجنيه من هذا التحليل، ما الذي يدعمه، خاصّة أن حاجته إلى الثأر تخلو من أي جاذبية. إن بحثه القضيبيّ يتكوّن عبر الطريقة التي عليه إيجادها ليقول لنفسه، وربّما للآخرين، ماذا تعني مسيرته وهل تنطوي على هدف آخر غير محاولة تعيين الأسئلة التي يطرحها، بعدما استبدل مكان العناوين بمشاريع الثأر المتخيَّلة.

* * *

ما يوجّه المعالجة في البحث المفتوح من خلال التحوُّل، يمكن النظر إليه في إطار منطق الدلالات المتداخلة بطريقة التكرار الخاص. يستمع المحلل إلى واحدة من هذه الدلالات، لكنه لا يستطيع الاستماع إليها كلها، وذلك بسبب غياب التحوّلات العميقة التي تشير إلى حالة أخرى غير التي تطالعنا عند المصاب بالعصاب.

وإذا كان المحلّل لا يكشف عن النقص الكامن في عمله وفي موقعه، فإن ما يسعى إليه المريض من خلال المحادثات التمهيدية التي تسهّل مجرى المعالجة هو التوصُّل إلى جواب عن سؤال لم تتم صياغته بعد: [«هل يستطيع أن يحتل موقعاً قد أستطيع أن أطرده منه؟»].

في إطار هذه الخطوة يمكن أن يحصل الخصي لدى المريض، ويلعب الأب المتخيّل دور الفاعل، المنطق المنظم للخطاب الذي يتموضع الرمزي من خلاله بالنسبة إلى نتائج بنيته.

* * *

ما الذي يجعل المجاز الأبـوي يؤلّف تناقضـاً منطقيـاً في حالـة المصاب بـالعصاب؟ أليس هو ما يجعل تعليم بنية ما ـ من قبل المحلل ـ يسير في الاتجاه الـذي يحدده بحثهـا، وفي العلاقة بما يظهره هذا البحث. بكلام آخر، إن العـلاقة بـالشيء تكشف عن علاقـة بالمتعة، وبالعوارض التي تخلو من الدلالات.

أمـا الموقـع الذي يحتله المجـاز الأبوي في هـذا المجال، فيـظهر من خـلال محـاولـة إصلاح متناقضـة، أي فتح الثقـوب التي كان من المفـترض أن يعالجهـا هذا المجاز. وما يتغيّر يحتل الموقف الذاتي الـذي يعبّر عن الأسئلة بـطريقة أخرى بحيث أن مفهوم «فعـل الكون» يجاور الـلامعنى. الثقب هو مكـان يبينّ «النقص في أن تكـون متخيّلاً»، فيعتقـد الفرد أن باستطاعته أن يعالجه. وينبثق النقص الرمزي من الخطاب، وهو يسمح بالحـركة المزدوجة التي سبق أن تطرّقنا إليهـا بالنسبـة إلى المجاز: الاتّصـال ـ الانفصال. كـما يعينّ «واقـع المتعة» بمـا هو مصـدر وهدف ومحـرّك لهذا الخـطاب. بهذا المعنى، لا تعـود الرغبـة اللاواعية ترتسم في محور يوجّهه الخطاب، وإنما تظهر في نسيـج الخطاب نفسـه. يتكشّف المجاز الأبوي أيضاً من خلال ما ينتج من «الانقسام» الذي يشعر به الفرد أمام هَفْوة (زلّة لسان)، كلمة ما كان يتخيّل أن باستطاعته التلفّظ بها. وهذا ما يجعل الفـرد يتأرجـح بين موقع (يعتقد أنه يكوِّن كيانه) وارتباط بدلالات تولّده ويولّدها في آن واحد. والهفوة، مثل زلّة اللسان، تنطلق غالبـاً من هذا المنـطق المتناقض الـذي يفرز لحـظة الخطأ هـذه، بروز الآخر حيث يسقط (استيهام السيطرة) أثناء تعيين (انتهاء المتخيل). النصوص الدينية تبرع في هذا المنطق المتناقض الذي يؤكد الموقف الذاتي، إذ لا يوجد مجاز أبوي مُشترك.

إن عبـارة «لا تبحث عني إذا كنت قد وجـدتني»، قـريبـة من العبـارة التي أطلقهـا فرويد (Wo es war soll Ich werden)، وتختصر العلاقة بين المعرفة والحقيقة.

جان سبيركو

الهوامش

(١) «المفهومات الأساسية لعلم التحليل النفسي»، دار «سوي».

(٢) صدر عن منشورات «فلاماريون»، في مجموعة «العلوم الإنسانية».

(٣) «دراسـة الاستعارات» التي كتبهـا دومارسي (Du Marsai)، نُشرت، للمـرة الأولى، عـام ١٧٣٠، وأُعيـد نشرهـا مـع نصّ لجـان بـولان (Jean Paulhan) في منشـورات (Le nouveau commerce)، ملحق رقم ٣٨، ١٩٧٧.

(٤) كارل بوبّر، «البحث الناقص»، منشورات «كالمان ليفي»، باريس.

(٥) حلقة دراسية بعنوان «انسجام العواطف والميول»، ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦.

١	٤
كارين كيفوس	عبد الرحمن منيف
٢	٥
روبرت كوديلكا	عيسى علاونة
٣	٦
يورن ميركرت	أدونيس

كارين كيفوس(*)

وجه العالم

إلى مروان

كَفَنٌ هذا الكتّان
حجاب مشدود سبع مرّات
عواصف الرمل والغبار الآسن
جذرها طين وقشّ.
غزيراً يهطل المطر
فراغ الضُّحى.
الحياة ثابتة تلوذ بالصمت...

(*) شاعرة ألمانية ولدت في برلين عام ١٩٤٢. درست العلوم السياسية والصحافة والأدب الألماني. وعملت محرّرة في دار نشر كبرى في فرانكفورت. صدرت لها ثلاث مجموعات شعرية: «من جِهَتَيْ الحاضر» (١٩٧٦)، «المقبول ـ أخيراً» (١٩٨١)، «قصائد» (١٩٨٨). تقيم الآن في برلين وتعمل في الأكاديمية الألمانية للفنون والأدب.

في الزمن الطبيعي
يعبر الليل والنهار.
مناظر تَتساقط من هواء.
جسدٌ، جلدٌ، عيون تناجي الغياب
وتعي ما الذي يريده
العاجز عن الكلام.

❋ ❋ ❋

تلك حركات تحاور نفسها
لحظة إثر لحظة
طبقة فوق طبقة
إلى أن يعود أيلول
في الزّحام.
الأرض والسماء
الأزرق الغامق، وألوان المشمش
في مستوى النهر الضامر
بين مروج الكآبة والقصب.

❋ ❋ ❋

رحيل من المدينة
من على السطوح
كي تعبّ أنفاساً من عبير حلو
في العشيّة
أزهار الغاردينيا والياسمين
وفي الساحات



الليمون والبرتقال
والزيتون.
مغمورة هي الشوارع في عبق الخشب
وصمغ الراتنج.
خلف النوافذ المضيئة
تتمايل أجساد النساء حمراء قرمزية،
تحت ثمار الرمّان.

* * *

تنّينٌ يظهر الآن
مرتجفاً يعلو في العتمة.
تتأمّل شبقَ العتمة
حتّى يصير الشغفُ طاعةً
وذِكرى.
والخريف يمشي بارداً
ذبول وخواء وأسى
بُعَيْدَ بهجة العيد
وجهٌ لا أثر فيه لشيء.

* * *

وعندما الرّيح تهبّ مع الفجر
مع عواء الثعالب،
كما ندى الظنّ على التلال،
تعود الخطوط والألوان
وتعود القوى ثانيةً

من العدم
يتهاوى الحضور الأسمى.
ما هذا الذي كان محجوباً
وصار جلياً.

* * *

كلّ شيء في تَحَوُّل
كلّ شيء باقٍ.
العين المغمضة ترى من جديد
والأرض كُرة تُحَدّق في نفسها،
تَعبر الحواجز.

* * *

العين:
كان مَلِكٌ في سالف الزمان
يحمل بيده محبرة شاعر.
ألقى الملكُ المحبرة يوماً
نهضَ وهجر مملكته.
العين ـ قال في هجرته الجديدة
نافذة لروح الطبيعة
الرؤيةُ تسبق الفهم
الرؤيةُ الحاسَّةُ الأسمى.

كارين كيفوس

روبرت كوديلكا

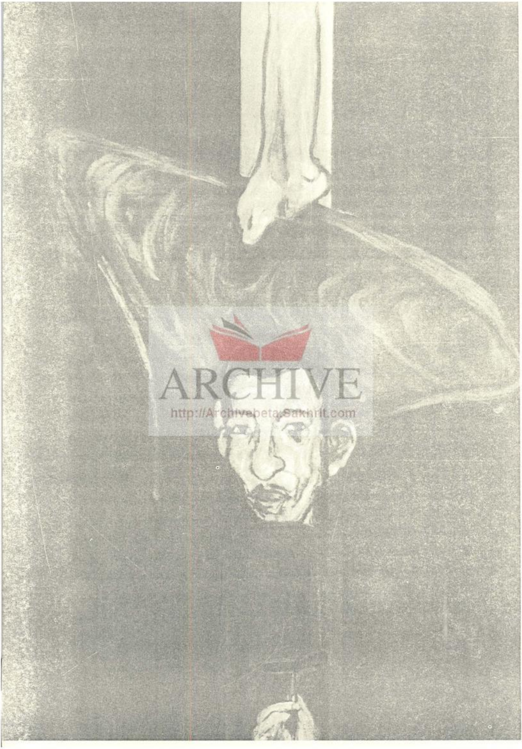
حلم مروان

ضوء أبيض لمّاع يغمر المدينة. أشعّة من هنا وهناك تتخلّلها ألوان ورديّة ناعمة تملأ الشوارع والأمكنة والساحات.

المدينة التي يحلم بها مروان تقع في وسط غابة من الأشجار الباسقة الضخمة. مساحات واسعة من البساتين. إنّها مدينة مروان، منذ البدء... وفي ذاكرته أصداء الضوضاء، أصوات الطرقات، والشوارع، خطى النساء، تلك الخطى الخافتة ـ، والموسيقى المنبعثة من البيوت في المساء. إنّها زخارف بسيطة تسهّل للغريب معرفة الاتّجاه والأثَر والطريق.

حلم مروان حلم دقيق، مُوثّق، له حدوده. فهو يرى، من خلال الأشجار، طريقاً تؤدّي إلى ساحة واسعة، ويرى نفسه بين مجموعة من النساء يحملن على رؤوسهنّ سلالاً ثقيلة مليئة بثمار المشمش، يتّجهن نحو حُفَر حُفِرَت خصّيصاً في الطين. وحين تصبح هذه المادّة البنّية كثيفة ومتداخلة، تُسكب فوق ألواح من خشب شجر الجوز، ثم يتمّ تقطيعها كقطع الحلوى، وتُعرض للبيع.

إلى هنا يظهر لنا الحلم وكأنّه ذِكرى طفولة ساذجة وسطحيّة ليس فيها ما هو غير عادي. المدينة التي تحوَّلت واتّخذت لون المشمش هي دمشق. وهي ليست المدينة التي تتصدّر الصفحات الأولى في الصحافة والإعلام حين يتعلّق الأمر بالشرق الأوسط، بل إنّها المدينة القديمة: دمشق الأسطورية. إنّها الجمال في واحة الغوطة. في تلك المدينة التي قيل إنّ النبي محمد رفض دخولها لأنّه، وكما يُروى، لم يشأ أن يدخل الفردوس إلاّ مرّة



واحدة ـ ، وُلد وترعرع مروان قصاب باشي. والغريب أنّنا لا نجد أثراً للمدينة في رسومات مروان، في الفترة الأخيرة. ذلك أنّ فحوى الذّكرى ليس في الأشياء التي يمكن تَذَكُّرها، بل في القيم الفنية والروحية التي تتمثّل صورة الحلم وتتجسّد في الألوان الغامقة والروائح العطرة والهلوسات الحلوة الناعمة، وهذا كلّه يجتمع في لوحاته، ولكن ضمن علاقة داخلية. علاقة جعلها غياب مروان عن بيئته أكثر قوّة وأكثر حضوراً.

لقد غادر الفنان دمشق عام ١٩٥٧. وهو لم يذهب إلى باريس، أي إلى منتصف الطريق بين الوطن والمهجر، بل سافر إلى برلين، المكان الأبعد، حيث الربيع يعلن عن قدومه بحُزْمة ضوء أخضر ممزوج بضوء شجر الزيزفون الذي يملأ الشوارع. وفي الخريف، تلملم المدينة قواها وترسلها في إنارة هائلة مشعّة أشبه ما تكون بالألعاب الناريّة. هنا درس مروان، مع أستاذه هان ترير، طرائق التعبير في فنّ الرسم الحديث، لكنّه لم يقنع بالانضمام إلى الركب ومسايرة أساليب مدارس الرسم. وأثناء فترة الدراسة الأكاديمية (١٩٥٨ ـ ١٩٦٢)، قام مروان بتحوّل حاسم كان له الأثر الأكبر في تطوّر عمله الفنيّ لاحقاً. ولئن بدأ تشكيلياً، تصويراً ورسماً، فإنّه لم يتخلَّ فقط عن العادي اليومي وعن المصطلح البُقَعي، بل حطّم الممنوع (التّابو) والمتوارث كما جاء من مصدره الأصلي ومن المنبع. وهكذا استطاع، بعيداً عن الحلول الوسطيّة، أن يوحّد بين التراث الخاصّ به واللغة المعاصرة. ومن المؤكّد أن ادوارد مونخ كان، بالنسبة إلى مروان، مثالاً يُحتذى به، كما الحال، في وقت متأخّر، عند اكتشاف وجه التقارب مع «سوتين». وفي لقائه مع هذين الفنّانَيْن العظيمَيْن لم يكن مروان مُسَيَّراً أو خائفاً، ناهيك عن عدم انصياعه للتضحية بالمعرفة الذاتية.

بشفافية ورقّة يقبض مروان على موضوعه الفنيّ، ومن الصّعب أن نتصوّر رسّاماً أُوروبياً، في مزاجه، يستطيع أن يؤالف بين المختلِف ويوحّد الأضداد والتناقضات، جامعاً الثقة بالنفس والحيرة والقلق والحساسية المفرطة وحتى القساوة الصارمة. وهو يعرض الغياب والتوتّر في كلّ هذه الأضداد بلا مواربة ودون الوقوع في النمط «الكاريكاتوري». شخوص مروان أدوات منسجمة مع تناقضاتها، وهي نادراً ما تكون متجانسة من حيث طبيعتها وخصائصها. فهي تجسّد، في آن واحد، التشاؤميّة، وانعدام الثقة بالآخرين، والبحث عن المساعدة، والرخاوة، والتفكّك، وكذلك القوّة والصلابة...

يرسم مروان خطوطه ولوحاته من اليمين إلى اليسار تبعاً لطريقة الكتابة العربية التي

نشأ عليها. يرسم فوق سطح اللوحة الذي يكتسب النغم الذي يناسبه. فكلّ شيء عند مروان يتحقّق داخل هذه المساحة ذات الحساسية المفرطة. والشكل الإنساني، بالنسبة إليه، ليس جسماً في الفراغ. إنه يبحث عن الشكل ويتلمّسه انطلاقاً من السطح الخارجي، من الطبقة الخارجية. وسواء كانت هذه الطبقة جلداً أم لحماً أم لباساً، فهو ينثرها في الوجوه، يقلّصها حيناً، ملاطفاً مداعباً، وحيناً آخر يتعامل معها بشدّة وصلابة، إلى أن تصير القشرة كثيفة، فتحجب هذا «الداخلي» العميق.

هذا المنهج المؤطّر الذي يتلمّس محيطه بالحواسّ كلّها يتّجه أيضاً نحو الخارج. يُعَرّي الخصوصي (الداخلي ـ الذاتي) لإحساس الفنّان، وكلّ ما يُظهر نفسه في هذا المجال هو غالباً في أصالة الوردي والبنفسجي أو الذهبي البنّي، ومن ثمّ هو في حدّ ذاته وَهْج مضيء إضاءة أو حرارة لا تغور إلى العمق ولا تتقولب في الداخل. إنّ بقايا وترسّبات كهذه، تُعيد عالماً بكامله إلى الذاكرة.

عام ١٩٦٨، رأى مروان في المنام حلماً عن النساء اللواتي كنّ يحملن محصول الحصاد من ثمار المشمش في سلال إلى حُفَر لجمعها فيها. سار معهنّ في الطريق المنحدر بين الأشجار، ولم ينتظر هناك حتى ينتهي إعداد الطعام، بل تابع سيره ومضى... الجزء الواقعي من الحلم ليس إلّا شعور الخجل والندم، وذلك لتخلّيه عن أهله. عقدة الذنب دفعته بعيداً في غربته. إنّ صُوَر اللاوعي لا تعبّر عن الألم المكبوت في الخلايا فحسب، بل تضخّم حالات الشفقة والرأفة التي لا يستطيع الوعي الباطن مواجهتها.

فجأة تلمع في ذاكرة مروان صورة النساء الدمشقيات وهنّ يتبعنه ويأخذنه في عناق وتقبيل: «لا، نحن لسنا عاتبات عليك ولم ننسَ حضورك بيننا». وكان هذا قول العزاء والتبرئة من ذنب. هذا القول يجدر بنا أن نحتفظ به ونثبته في الذاكرة...

كانت النتيجة المباشرة لتحرّر مروان هي إظهاره لوجهه الذي استحوذ على سطح اللوحة. ومنذ عام ١٩٦٩، صار الوجه هو الدافع والموجّه المركزي للعمل الفنيّ. أما إلى أيّ مدى يمكن اعتباره وجه الفنان نفسه، فهذا شيء ثانوي. إنّ تعابير الوجه التي تظهر بوضوح في الصورة المضخّمة جداً تمكن رؤيتها عن قرب بدون غموض، وهي تعبّر عن منظر طبيعي له خواصّه ومميّزاته. وعلى عكس الرسوم القديمة الأولى من إنتاج مروان، يطالعنا الوجه هنا بوصفه مشهداً مزدوج الإيحاءات، تكتنز فيه الأسرار من جهة، والإحساس الذي يكشف عن نفسه في إيمائية الرسم من جهة ثانية. وعلى هذا النحو ينمو الرسم في توتّر متجدّد يصل أحياناً إلى درجة الخطر. وبالتالي فهذا التوتّر يعبّر عن نفسه

شكلياً في اختلال مساحة الوجه وتقوّسها وانحناء الجبين. وأخيراً يجد هذا التوتّر محتواه التعبيري في تباين الألوان المتناقضة. بين تَصَدُّع الفم وتفاصيل الوجنتين، وبين القسوة المتحفّظة وجدّية النظرة التي تأسر المشاهد ثمّ تجذبه إليها من خلال تَقَعُّر محجرَي العينين العميقتين والصغيرتين نسبياً. في هذا الانفصام، وفي مواجهة الذات، يبدو من المؤكّد أنّ مروان، ولفرط اقترابه من صورة الإنسان في أصالتها، دنا من نقطة الخطر. ويكشف التحديق فيها وفي أبعادها أنّ الإنسان الذي يُفترض أنّه يشبه نفسه لا يشبه أحداً على الإطلاق.

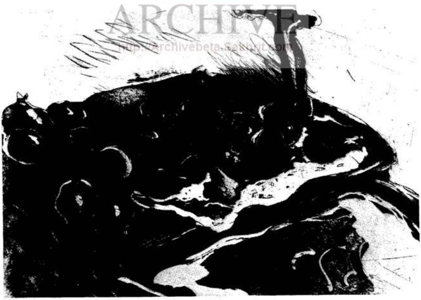
ولقد رسم مروان بين ١٩٧٠ و١٩٧٣ مجموعة من اللوحات يظهر فيها استحالة حلّ اللغز من خلال الحافز الذي هو الحجاب، كما لو أنّه شاء أن يواجه التعرّي والوضوح... فالكشف، في نهاية المطاف، ليس إلّا تمويهاً وتشويهاً. لكن المنطق الداخلي لفنّه يشير إلى اتّجاه آخر. في عام ١٩٧٣، حدث تحوُّل في نتاج مروان، فبدلاً من أن يتحسّس مأسوية العمق الذاتي مباشرة على السطح الظاهري للوجه، راح يبحث عن مظهر للإنسان من خلال تناقض الشعور والأحاسيس، فبدا وكأنّ الشخوص الماثلة أمامنا هي مجرّد مسرح أو مكان لعواطف غير متطابقة مع بعضها، وليست إلّا أحجاماً من الشهوات والرغبات والآلام الفردية. هكذا تحوّلت اهتمامات فنّ مروان وصرنا نشهد على تَغَيُّر جذري في تقنية الرسم، من اللون الأزرق إلى اللون الزلالي الذي يمنح اللوحة حقّها من التفجُّر.

المعالم القاسية هي الرؤية الواحدة للوجوه التي رسمها مروان في السبعينات. ويبدو أنّ هذا الإفراط في الحفاوة يتشكّل من مجموعة عناصر، ومنها تَداخُل الألوان الصافية والألوان المتكسّرة، وهي تملأ المساحة بدرجات متفاوتة. في مرحلة لاحقة، تتراجع مظاهر البذخ ليجد المشاهد نفسه مأخوذاً بلوحة تنظر إليه نظرة واسعة (بلا وجود للعين)، نظرة يبدو وكأنّها تنتظره دائماً في عمق الصورة. إنّ فترة الدهشة والانبهار تستغرق لحظات قليلة فقط، ولكنّ العودة شبه الدائمة إلى الوجه، في جوّ من الشهوات والانغماس فيها، يحيل المحسوس المرتبك إلى يقين. وفي الأعماق التي تحجب النظرة العمياء تسكن، وبكلّ وضوح، سوداوية متحفّظة وغير قابلة للتأويل.

إنّها نوع من ازدواجية نادرة للوجه. والنّغم الرثائي الذي يضع حداً لكلّ جموح، ينسحب على نتاج مروان بأكمله، وهو لذلك مفاجىء لأنّ طبيعة وجوده والكآبة التي ينطوي عليها هما في حالة من النفي الدائم. لكن كآبة مروان لا تتأتّى من لانهائية

المزاج، بل من الحقيقة الباطنية للمذهب الحسّي العربي. هذا يعني أنّ نضج التعبير متساوٍ مع شرط الحضارة التي ينتمي إليها. إن نزعة الكآبة تحفظ التجربة القائلة بأنّنا لا نستطيع إدراك الأشياء التي نسعى إلى امتلاكها اللّهم إلاّ إذا كانت ذِكرى الشهوة التي أعدّتها لنا تلك الأشياء (المشمش، هذه الثمرة التي تُعرف بلونها ورائحتها ونعومة قشرتها وحلاوة طعمها). إنّها لعبة مؤقّتة وعابرة تحرّك حواسّنا. لكن يجب ألاّ تتعارض المعرفة مع المتعة بملذّات الحياة. وحين تنكفىء المشاعر على ذاتها، تصير مثقلة بالذّكرى، ومن الممكن أن تندفع الحلاوة أوّلاً من الطبقة الخارجيّة إلى داخل الثمرة... وعلى هذا النحو، فإنّ القشرة الناعمة ترتبط، بالنسبة إلى الشاعر العربي، بوجنتَي امرأة، أو بحضور الحبيبة حين تستيقظ العاطفة في الطبيعة. هكذا يصف الشاعر النابغة الذبياني الحبيبة عندما تسدل الحجاب للوداع:

«سقط النصيف ولم ترد اسقاطه
فتناولته واتقتنا باليدِ



بمخضَّب رخص كأنّ بنانهُ
عنمٌ يكاد من اللطافةِ يعقد
نظرت إليك بحاجة لم تقضها
نظر السقيم إلى وجوه العوَّد».

وقد نجد في هذا الشعر قراءة للوحة من لوحات مروان. إنّ تقنية الشعر هنا مماثلة لاستيعاب الدور الذي يؤدّيه الفنّان من خلال التركيز على الحافز/ الدمية في أعماله منذ عام ١٩٧٨، وتبعاً «للكليشيهات» التي يبدو أنّ الفكر الغربي هذه الأيّام يعوّل عليها كثيراً. أغلب الظنّ أن يكون هذا الموضوع رمزاً للمرأة بشكل عام. لكن مروان نفسه يعترف بأنّ ما دفعه إلى هذا الخيار هو، بادىء ذي بدء، عدم ميله، بل ونفوره من خصوصيّة و(ذاتيّة) الموديل. وانطلاقاً من نظرة أساسيّة لعمله الفنيّ، فإنّ جوهر قراره كان لصالح الدمية بوصفها خطّة أخرى مهمّة للتوضيح والكشف عن هدفه الفنيّ. وحين يكون الشكلُ والوجهُ هالةً من شعور وقشور حياة تتجاوز الفرديّة، تأخذ الصورة وظيفة القناع التنكّري ودور الحافز، وبالتالي تصلح لأن تؤدّي دورها وتتناسب معه، لأنّها فارغة المحتوى منذ البداية وقادرة على تأدية دور «الموجود الخيالي» لصورة المخلوق. أمّا الدمية، في رسومات مروان، فهي تأخذ وضعاً طبيعياً (غير مصطنع) أكثر من أيّ مخلوق آخر. إنها تعيش بلا حماية ولا سند حالات وجودها المختلفة وتبدو كسيّدة عظيمة في مشهد عامّ من الأسى والفقر، كما تبدو بائسة مهزومة خائرة العزم، أو لطيفة خبيثة، تستجدي العطف والشفقة، وما إلى ذلك ممّا يريده اللاعب الذي يحرّكها. يبدو أنّ «الفرجة» التي انطلق منها مروان في هذا الشكل قد تجاوزها نهائياً. لم يعد هاجس مروان تقليد الخلق، بل تلبية متطلّبات الحداثة التي وضع أصولها هنري ماتيس واقتفى أثرها أتباع المذهب الحسّي، يعني أنّه لا يرسم امرأة بوضوح ودلالة، وإنّما يرسم صورة لمشاعره.

ـ منذ المرحلة التي أنجز فيها مجموعة لوحاته الكبيرة «حياة هادئة»، صار هذا التوتّر أكثر خصوبة وأكثر جمعاً للمنجزات الحضارية. ولقد عمل مروان على هذا الموضوع بقدرة ذاتية فائقة كأنّه محمول على موجة منطلقة أبداً في انفتاح واتّساع. أمّا اللون هنا، فهو الأخضر، لون الفردوس الذي يلعب دوراً بارزاً، بالإضافة إلى نوعية القماش الفاخر، ولها أهمية أساسية أيضاً في إضفاء المزيد من الرونق والبهجة. فيصبح الانطباع العاطفي تعبيراً عن شغف مزاجي نقي. وهكذا فإنّ «الانطباعية»، كما هي معروفة في الفنّ الأوروبي تعتورها وصمة من السطحية والسذاجة، أمّا عند مروان فهي تكتسب عاطفة

روحية حافلة بكلّ ما يزخر به الجوهر من جاذبية وأصالة، وكأن ثمرة الأشياء استحوذت عليه ثمّ أُطلق سراحه في بهجة العين.

يروي مروان بأنّه عقب حلمه ذاك في عام ١٩٦٨، عاد في رحلة إلى دمشق بعدما كان الحنين قد غمره والشوق تملّكه ومشاعر العودة شدّته إلى الوطن. ولكن الأصدقاء هناك هم الذين طلبوا منه البقاء في الغربة ومقاومة الشعور بالحنين... وهكذا يبقى مروان بين نارَيْن: نار الصحراء التي تنمو وتزداد هناك، ونار الغربة هنا. وبينهما الحلم يسكنه مروان ويتابع من خلاله المسير بحثاً عن مكان للرغبة والألم، للفرح والكآبة، للسعادة والبؤس. وقد يتألّف هذا المكان ـ هذه النواة التي تنضج في الخفاء ـ من ألوان وحركات وحدس وقليل من عبق الروائح والألحان البعيدة...

يورن ميركرت

[ترجمة عيسى علاونة]

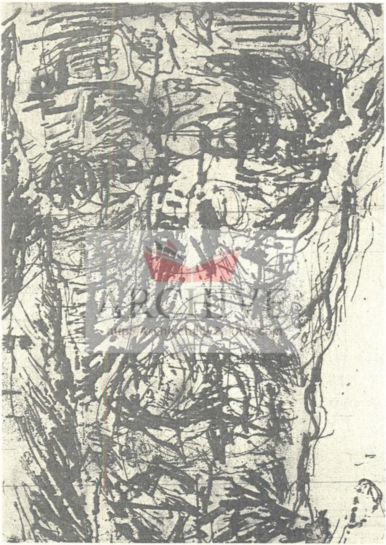
عبد الرحمن منيف

من البسيط إلى الاشكالي

ترك مروان قصاب باشي سورية إلى ألمانيا عام ١٩٥٦ ليواصل دراسته الفنّية هناك. كان في أوائل سني الشباب، وكان انطباعياً أو أقرب إلى الانطباعية. ولا بدّ للمرء أن يتساءل: لماذا أختار مروان ألمانيا بالذات، ألأنها حصن التعبيرية والتعبيرية التجريدية؟ هل كان الاختيار مقصوداً أو جاء نتيجة الصدفة أم... الضرورة؟ وما مدى تأثير هذا الاختيار على توجّهه الفني اللاّحق وعلى الأسلوب الذي اتبعه؟

لو تجاوزنا الأسباب المباشرة التي قادته إلى ألمانيا، فمما لا شك فيه أن المناخ العام، وليس فقط المكان، ذو تأثير هام، إذا لم نقل حاسماً، في تبلور الشخصية الفنية، وفي الأسلوب الذي يمكن ان يعتمده الفنان. ويزداد هذا التأثير ويتعزز حين يكون الفنان شاباً، وأيضاً حين يكون في وضع نفسي شديد التوتر والانفعال، كأن يفارق وطنه ويَمْتلىء نحوه بالحنين الكاوي، أو أن يضطر للعمل المجهد من أجل تأمين قوته. فإذا اضفنا إلى ذلك قدرة الأسلوب التعبيري ومرونته في الاستجابة لمثل هذا المناخ النفسي، ومدى مُلاءمتِهِ لأن يعكس الانفعالات المتأججة، خاصة الحزينة، فعندئذٍ يصبح هذا الأسلوب أكثر قدرة على «القول».

ذهب مروان قصاب باشي إذن لكي يطوّر أساليبه، وباعتبار أنّ له امتداداً وثيقاً بالوطن والبشر والتراث، ويريد أن يكون هو نفسه، وأن يكون، في ذات الوقت، مرآة يرى فيها الآخرون شيئاً مختلفاً، فقد جعله ذلك مهيّأً للتعامل مع وضع لا يخلو من تحدٍّ وإغراء. وهذه الحالة بمقدار ما تفرض إطاراً معيناً للتطوّر والاتجاه، فإنّها امتداد للرغبة



رأى - حفر ١٩٨٧

ومتوافقة مع المزاج، وبالتالي فإنها أشبه بالاختيار الإلزامي. أو بكلمات أخرى، يُصبح الفنان صدى للذات والمحيط معاً، وانبثاقاً لحالة مركّبة هي مزيج من الأنا والآخر، من الوطن والمنفى، من البسيط إلى الإشكالي، ولذلك تبدأ عملية بحث شاقة لا تخلو من القلق والتجريب، ومن التعامل مع المتاح والمرغوب معاً، في محاولة للوصول إلى ما يمكن تسميته بشخصية الفنان. ولما كانت شخصية الفنان ذاتها في حالة من الحركة والسيولة بحيث لا تأخذ شكلاً واحداً أو ثابتاً، وإنّما هي عرضة للتغيُّر والتطوّر، وتتّسم بخواصّ مستمرة وبعناصر متحركة ومتغيّرة، فإنّ الأخيرة تحكم وتتحكّم، في الغالب، بتطوّر الفنان وبطريقته في العمل الفني، وأيضاً تَطْبعُ أسلوبه، رغم وجود الملامح الخاصة المميزة له.

فأن يبدأ مروان انطباعياً، وهو في ذلك العمر الفتي، ثمّ ينتقل إلى جو تجاوز الانطباعية وتمرّد عليها، أو لم تعد تكفيه، لا يعني إلاّ محطة في طريق طويل، لأنّ كل فنان في بحثه وقلقه، وأيضاً في محاولة اكتساب شخصية فنية خاصة به، لا يتوقّف ولا يستقرّ عند محطة مهما كانت مغرية، إذ يواصل البحث والاكتشاف، خاصة إذا كان محكوماً بعوامل أو عناصر إضافية كالحنين والذكريات والتحدي، إذ تصبح «التعبيرية» وسيلة تتلاءم وهذا المزاج، لأنّها إحدى أهمّ الصيغ التي تتوافق مع تلك الطاقة الجامحة التي تتفجّر من الداخل وتفجّر معها الفنان، كما يرى فيها الفنان طريقة مناسبة كي يتخاطب مع مجتمع تزعزعت فيه الروابط وتعدّدت فيه اللغات.

إنّ التعبيرية، التي ترعرعت في ألمانيا منذ بدايات القرن، وأصبحت التيار الأقوى، ليست أسلوباً بمقدار ما هي اتجاه، وهذا الاتجاه عريض ومتعدّد، كما أنه يضم فنانين وأساليب كثيرة، لأنّ من جُملة صفات التعبيرية انها طريقة لفهم العالم، ثم للتعامل معه فنيّاً. وهي معنية باستبطان الداخل، وتجاوز التقاليد الأكاديمية، والتعامل مع اللون بطريقة تبرز جوهره أكثر مما تبرز جماله، والتعبير عن خفقات الروح وتطلّعاتها أكثر مما تعنى بجمال الأشكال وانسجامها.

ورغم أن التعبيرية هي نتاج أزمة الإنسان المعاصر وإبراز لمعاناته، فان لها امتداداتها في تاريخ الفنّ قبل القرن الحالي، فغويا ودوميية وفان غوغ وآخرون من أبرز رموزها، إذ انكفأوا إلى دواخلهم، واستقرأوا انفعالاتهم، ثمّ عبروا عنها، ولذلك بدت أعمالهم مختلفة، كما اتّسمت، في بعض الأحيان، بالسخرية وأظهرت التشويه والصفات المميزة والدالة، لكي تَشيَ بالعواطف والمواقف التي تجيش في الصدور.

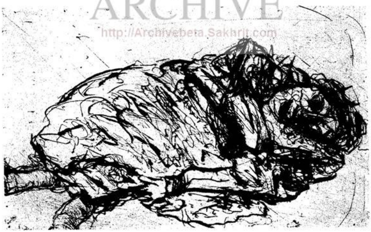
لذلك يمكن اعتبار المدرسة التعبيرية، في أحد مظاهرها الأساسية، رداً على

الاتجاهات السائدة، وتجاوزاً للبحث الشكلي، وتحدياً لما هو قائم، وبحثاً في الاعماق القصية للإنسان عما هو أساسي وجوهري وأكثر صدقاً، ومن هنا أهميتها واتساعها، وأيضاً إشكاليّتها.

لو تجاوزنا العامّ إلى الخاصّ، وحاولنا أن نقرأ مروان قصاب باشي في مراحله التعبيريّة المتعدّدة، لوجدنا أنّ هذا المثال ـ النموذج يشكّل وضعاً يمكن أن يكون خاصاً وعاماً في نفس الوقت، وإن تكن الحالتان متداخلتين إلى اقصى حدّ، وتشكّلان معاً إحدى الظواهر الفردية المميّزة في إطار التعبيرية.

إذ رغم أنّ مروان، في رحلته الألمانية، ومنذ وقت مبكر، أخذ يتوجّه بخطى حثيثة وواضحة نحو التعبيرية، وضمن منطقها ومستوى تطوّرها، إلاّ أنّ هومه وشخصيّته، وأسلوبه الذي أخذ يتميّز لوحة بعد أخرى، بدا واضحاً وخاصاً.

فنظرات العيون التي تتبدّى كالنوافذ المشرعة من خلال شخوصه في الفترة الأولى تقول حزناً شفيفاً لا يخلو من ندم. وتلك الثنائيّة في معظم اللوحات: الرجل والمرأة،



دمية ـ حفر ١٩٨١

وبأشكال متعدّدة، والمرأة والمعطف، والمرأة والحذاء، والرجل والغطاء، تدلّ على محاولة تشبّث بشيء ما، بإنسان ما، لكي يستمدّ منه قوة أو ثباتاً، وحين لا يصل أو لا يكتفي يجد الأرض الصلبة، يجد تلك الأمّ الحنونة تفتح له ذراعيها، وهنا تبدأ إحدى رحلات مروان الكبيرة والهامّة، حيث أصبح والأرض شيئاً واحداً. لقد اكتشف فيها جذره وقوّته وامتداده.

كانت الستينات، بالنسبة لمروان، فترة قلِقة يغلب عليها التعدّد والتنوع في الموضوعات والحالات، ولا شك في أنّ الوضع النفسي والمعاشي ترك أثره في لوحاته وبشكل لا تُخطئه العين، فقد أخذت الأشكال صفة محوّرة لا تخلو من مبالغة بعض الأحيان، وأصبحت العفوية المدروسة هي الغالبة، خاصة من حيث كثافة الألوان وتنوّعها، وحريتها أيضاً. والحركة في اللوحة إحدى أبرز السمات في هذه المرحلة: الأجساد تحلم بالتوازن في مواجهة قوى خفيّة تحاول أن تطوح بها؟! الأيدي تمتدّ باحثة عن شيء ما أو عن نقطة ارتكاز، ولكن السؤال المعذّب يبرز من خلال حركة الأصابع أو التفاف الساعد؛ العيون تنظر إلى البعيد وكأنها تراقب أو تتوقّع، وفي انتظارها تفضح ما يعتمل في الداخل؛ الأفواه تريد أن تقول أو تبوح، لكنّ يداً قاسية تكمّم تلك الأفواه وتتجاوز ذلك إلى فقء العيون. هذه الحركات الخصبة وغير المتوقّعة في لوحات تلك الفترة تجعلها نقلة نوعية تمهّد للفترة اللاحقة.

فلمّا جاء زلزال حزيران، وضرب الأرض والبشر، وأحدث ذلك التصدّع الذي لم يترك شيئاً، فكراً أو حلماً، كما كان من قبل، فقد أصبح مروان في حالة من التداعي، وبالتالي عرضة لأن يتلاشى ما لم يرتكز إلى شيء قوي وثابت، وهذا ما دفعه إلى الشيء الأكثر ثباتاً: إلى الأرض.

لقد وجد، في مرحلة مبكرة، علاقة وثيقة بين التعبيرية والانتماء، بينها وبين الوطن. ولأنّ الوطن، بالدرجة الأولى، هو الأرض، فقد صاغه الآن، في المرحلة الجديدة، بتلك العلاقة التي لا يمكن أن تنفصم: إنّه الأرض، أو هو والأرض شيء واحد، والعلاقة بينهما لا يمكن أن تنتهي. ولذلك فقد أخذت وجوهه، وجهه، تضاريس الوطن الأرض الصلبة تغزوها الشمس، وهي وحدها القادرة على احتضان الإنسان وحمايته، ومن خلال العلاقة التي أقامها بين التضاريس والبشر، استطاع أن يجد نقطة ارتكازه أوّلاً، وأن يرتاد آفاقاً جديدة عبّرت عن نفسها في مرحلة لاحقة، ثانياً.

جاءت مرحلة السبعينات لتؤكّد أنّ الإنسان هو الوطن، وأنّ الوجه هو الأرض،

ولتقول أيضاً إنّ الإنسان، مهما نأت المسافات، يبقى ابن حضارته وتراثه ورموزه، وهكذا بدا مروان وتضاريس الأرض، أرضه، حالة مدهشة، إن لم نقل فريدة، لأنّ توحداً، امتزاجاً كلياً، فناء متبادلاً، هو ما نلاحظه في هذه العلاقة.

ليس ذلك فقط، ان اللون الترابي الجافّ الذي يختاره مروان خلال الفترة ـ المرحلة الأولى للوجوه، يدلّل على عمق الانتماء أوّلاً، وعلى الحنين الموجع الذي يشدّه إلى الصخور، إلى المنحنيات، إلى الخصب الخفي الكامن، والذي يقول معه الحزن كلّه، حزن لا يستطيع أن يخفيه، ليصل إلى نقطة التقاطع الأساسيّة: الإنسان هو الانتماء.

من خلال هذا الالتحام بالأرض، أو بسببه، لم يكفّ الحزن عن أن يكون جزءاً أساسياً من اللوحة، الحزن ليس بمعنى الاستسلام، ولكن بمعنى التساؤل المرّ الذي يرى الأشياء بصلابتها وقسوتها وتحدّيها، وأيضاً بعبثيتها، ليقول شيئاً واحداً: لماذا؟

أما لماذا اختار مروان وجهه بالذات ليكون نموذجاً، ورغم ما يقوله في إحدى مقابلاته الصحفية «اختياري لوجهي كان لتوضيح فكرة، وإبعاد المشاهد عن البحث عن شخصية معيّنة في الوجه، ولتأكيد شمولية الشكل الإنساني». فإنّ أهمّ الدوافع لذلك هو أنّه، وربما لأسباب عديدة ومتداخلة، يريد أن يكون مسيحاً جديداً، أن يفتدي، أن ينهض بالحِمْلِ وحده، خاصّة أنّ البعد عن الوطن يكون دافعاً للانتقام من النفس، لمعاقبتها، وهكذا يصبح الرمز أكثر انكشافاً حين يراد إخفاؤه.

إنّه موجود هنا، في اللوحة، ليس نتيجة عوامل أنانية نرجسية، وإنّما ليؤكد قربه أوّلاً، ولكي يعاقب نفسه على هذا البعد الجغرافي ثانياً. وعليه فإنّه يخضع نفسه لامتحان من أجل أن يختبر قدرته على الاقتراب أكثر، الاقتراب من التجربة، من اللهب، ومن ثم الفناء فيه. وهكذا تبدأ صورته، تدريجياً، في الذوبان، ومن ثمّ بالتلاشي. لتمتزج مجدّداً بذرّات التراب، لتصبح جزءاً منه، ولكي تتحول من ثم إلى نبت جديد لعلّه يخلق وضعاً أفضل.

لوحات مروان السبعينيّة جديرة بدراسة خاصّة، وبترتيب زمني دقيق، إذ يمكن من خلال ذلك أن نكتشف أشياء كثيرة لا ترتبط فقط بالوضع الذي عاشته المنطقة آنذاك، بل وترتبط أيضاً بمفهوم مروان للفن، خاصّة أنّه خلال الفترة اللاحقة أخذ ينحو منحى أكثر تجريداً وإيغالاً في رحلة الداخل، ربّما لأنّ الأشياء ذاتها أصبحت أكثر غموضاً وعبثيّة!

إنّ هذه الفترة، وأيضاً الفترة التي قبلها، وفي محاولة لتأكيد الشخصية، وأيضاً للدفاع عن النفس، استعان الفنان ببعض الرموز والإشارات، لكي يقول من هو، وفي محاولة لأن يطوّر أسلوبه في نفس الوقت، ولذلك نجد صلة، في بناء اللوحة، بالأقواس والمنمنمات وأساليب العمارة العربية، خاصة من حيث الاستدارات، أو من حيث اختيار الألوان والضوء. ولذلك لا بدّ للفنان، مهما قست عليه الظروف، أو المؤثرات الأسلوبية، لا بد من أن يستند إلى مرتكزات معيّنة لكي يميّز شخصيته، ولكي يستمدّ من تراثه.

وإذا كانت بداية السبعينات مليئة بالحزن والتحدّي معاً، وفيها تلك الاستدارات التي ترمز إلى هناك وترتبط معه، فما لبث الوجه أن أخذ بالذبول والتعب، فامتلأ بالهمّ والانكسار، إذ أصبحت الأرض تتشقّق والتضاريس تغيّر مواقعها، وأصبح الوجه يتشظّى والأشياء تتداخل إلى درجة الذوبان. وبدل التحدي الذي كان يخيّم على اللوحة، أصبحنا في النصف الثاني من السبعينات نرى الحزن يزحف ويسيطر، ليس فقط من خلال تفتّت الوجه وبداية تواريه، بل ومن خلال اللون أيضاً. فاللون الترابي بدأ يتراجع ليحلّ مكانه لون أزرق داكن، ثمّ تلاه السواد، وما عدا بعض الاضاءات هنا وهناك، وهي بذاتها دلالة الحزن أيضاً، ومحاولة للتشبّث الأخير، فإنّ الوجه يوشك أن يغيب ليتركنا أمام فضاء شديد الازدحام متداخل بطريقة أقرب إلى التشابك.

ويدرك مروان أنّه وصل إلى نهاية مرحلة، ولذلك لا يتردّد في أن يخلي الوجه، وجهه، كما يُخلى الجرحى من ميدان المعركة إلى الصفوف الخلفية، لعلّه في تلك الصفوف يَستعيد شيئاً من عافيته.

وتبدأ مرحلة جديدة.

قد لا تكون «الجديدة» هي الصفة الدقيقة للمرحلة التي تبعت الوجوه، رغم أنّ مروان يقول في إحدى مقابلاته: «مرحلة الرأس بدأت عام ١٩٧٠ وقد أوقفتها عام ١٩٧٨، وأنا رسّام مراحل وأؤكّد على ذلك». لأنّ رحلة الطبيعة الصامتة التي تلتها، رغم الألوان الفرحة التي تميّز بعضاً من اللوحات التي رسمها، عبارة عن حوار متّصل مع الأشياء والكائنات في تغيّرها الدائم وسيرورتها المستمرّة. إنّه في الطبيعة الصامتة لا يرسم، وإن كان يعتمد على اللون، ولكنّه يطرح أسئلة. فهذه الأشياء التي نراها، رغم «الشبه» بينها وبين ما كانته أو ما يمكن أن تكون لاحقاً، إلّا أنّ هذا التحطيم القاسي

للشكل الفيزيائي، لما ألفته العين، يعيد الأشياء إلى التراب أو إلى عناصرها الأولى، وكأنّه الاصرار على وحدة الوجود، وعلى دورة الحياة التي لا تنتهي، وأيضاً للتأكيد أنّ الشيء، أيّ شيء، ليس له صورة ثابتة أو دائمة، وإنما هو في حركة متّصلة، وفي تغيّر لا يتوقّف. ولذلك فإنّ الطبيعة الصامتة لا تعرف الصمت أبداً، وليس لها صلة فقط بالأشياء المألوفة التي نراها كلّ يوم. إنّها الأشياء من الداخل، في لحظة تكوّنها وانحلالها، في حالة حركتها التي تؤدّي بالضرورة إلى التأمّل والتفكير، ليس في ما نرى، وإنّما في كلّ شيء: نحن، الأنا والآخر، الطبيعة، المخلوقات؛ وأيضاً في علاقة الأشياء ببعضها، وعلاقتنا بها.

الطبيعة الصامتة في أكثر لوحات مروان في حالة سيولة أو انتقال، وكأنها دائماً تستعدّ للحركة وتأبى الصمت أو التوقّف، كما أنّها تغامر، وحدها، لمغادرة مكانها إلى أمكنة أخرى، لأنّ الطبيعة، في النتيجة، هي الحضن الذي يستقبل ويمنح في كل لحظة وبدون توقّف.

تبدأ الطبيعة الصامتة بخطوط وبكثافات لونية، وكأنّ الأشياء، الفاكهة والزهور، غادرت لتوّها أشجارها، نزلت وحدها، وبطريقتها الخاصة، ثمّ ما لبث أن انتظمت، وبطريقتها الخاصّة أيضاً، وأخذت تشعّ من الداخل لتقول رحلة الحياة كلّها. وتتبدّى، في أماكن كثيرة داخل اللوحة، العلاقة بين الأشياء، وكأنّها في حالة تجانس أو التحام، كما تتبدّى الأشكال وقد أخذت أنساقاً تتكامل وتتعارض، تباعاً، حسب الطريقة التي ننظر إليها.

أغرب ما تكتشفه العين في لوحات مروان أنّ الأشياء داخلها تتحرّك وتتغيّر، وبالتالي فهي قابلة لإعادة الترتيب كلّ مرة، تبعاً للطريقة التي ننظر إليها، للمزاج الذي نكون فيه، واللوحة حين تصبح حواراً دائماً تكتسب حياة جديدة في كلّ مرة نراها، أي تولد وتتلاشى، وفي نفس الوقت تتجدّد، ولكن بشكل مختلف عن المرة السابقة.

ومثلما تكتسب الزهور والفاكهة، وحتى المائدة، تلك الحركة الحيّة، فإنّ الدمى، وهي مستوحاة من الشرق، تصبح كائنات مليئة بالحيويّة والعنفوان، وتكاد لا تختلف عن البشر في فرحها وحزنها، في يقظتها وندمها، خاصّة أن الألوان الكثيفة، والزاهية، في بعض الأحيان، التي يعتمدها مروان، تضفي عليها حضوراً ثرياً، ونكاد نرى في بعضها جزءاً من الملامح التي ميّزت وجوه المرحلة السابقة. إنّنا هنا أمام كائنات حيّة، حتى الحزن الذي يميّزها هو حزن إنساني. ومثلما استوحى عدد من التعبيريين السيرك ببشره وحيواناته مادّة تنعكس من خلالها حياة كاملة غير تلك التي نراها تحت الأضواء، فإنّنا

نشهد، من خلال الدمى ـ الأراجوز، عالماً شديد الشفافية والنفاذ. حتى البشر الذين لا نراهم في اللوحة نكتشف آثار أصابعهم على الدمى الحزينة الملقاة على الأرض.

وإذا كان الناقد الفني بورتز قد وصف «التعبيرية كإنجاز فنّي لأفراد أكثر ممّا هي أسلوب» فإنّ هذا الوصف ينطبق على مروان قصاب باشي بدقّة. لقد استوحى روح التعبيرية في أعماله كلّها، ولكنّه أضاف إلى إنجاز التعبيرية الألمانية روحاً شرقية، وأضاف إليها أيضاً تميّزه الخاصّ، إذ نلاحظ في لوحاته كلّها شيئاً يجعله مختلفاً عن التعبيريين الألمان، وهذا الاختلاف كان وسيلته في الدفاع عن النفس أوّل الأمر، عندما استعان ببعض رموز التراث العربي الإسلامي، ثم ما لبثت هذه الرموز أن انصهرت واندمجت في حالة مركبة تشي بها الألوان التي يستخدمها، الضوء الذي ينفجر في بعض اللوحات من البقع البيضاء، ومن تلك المساحات الكبيرة للّوحة، والتي تخلق بذاتها عالماً منفصلاً وموازياً للعالم المحيط، وما يولّده ذلك من إحساس بالرحلة التي يأخذ المشاهد إليها، وهي لا شكّ رحلة بعيدة ومختلفة.

ومثلما نحسّ باختلاف تعبيرية شمال ألمانيا عن تعبيرية جنوبها، من الألوان، فإنّنا نحسّ بفارق تعبيرية مروان قصاب باشي عن الآخرين من خلال الروح الداخلية أكثر ممّا هي بالرموز الشرقية، خاصّة في المرحلة الأخيرة، والتي كانت دفاعه في مرحلة سابقة، وبالتالي، استطاع هذا الفنان أن يشكّل إضافة إلى الحركة التعبيرية، وأن يقول لنا اختلافه.

إنّ مشكلة التعبيرية، وعبقريتها أيضاً، في تحدّيها الشكل واللون معاً، والتحدي هنا بمعنى أنها لا تتقيّد بما هو سائد، أو بما تمّ الاعتراف به، ولذلك تعيد صياغة الشكل والتعامل مع اللون بطريقة مختلفة، غير مألوفة، وبعض الأحيان مستفزّة أو نابية، والهدف من ذلك تحريض المشاهد باستمرار لإعادة النظر، لرؤية الأشياء بطريقة مختلفة، للاكتشاف، وأيضاً لقراءة الأشكال والألوان في حركتها وتشابكها وعدم الاستسلام لما هو مكرّس أو سائد.

ولأنّ التعبيريين يملكون، بصورة عامة، فيضاً من العواطف والاختلاف والتمرّد، فإنّهم يحاولون تقديم هذه الرؤى بطرق جديدة، مختلفة، لتحدّي الرتابة والجمود السائدين. يقول أندريه جيد: «كلّما كانت المادة النفسية مضطربة ثائرة في أصلها كان العمل الفنّي الذي يخضعها لنظامه جميلاً رائعاً، أمّا إذا كانت هذه المادة هادئة ساكنة منذ البدء فإنّ العمل الفنّي يبدو بارداً باهتاً لا قيمة له».

وإذا كانت التعبيرية مرتبطة بالإنسان، بانفعاله، وبأزمته الداخلية، أو بتحدّيه لما هو سائد، فأكثر ما يراه أن يتبدّى في اللوحة المشاعر العميقة التي تجتاح الفنان، ولذلك يتفجّر اللون بشكل مختلف عن المألوف، ويظهر الشكل كامتداد للتعبير عن مشاعر الداخل، ورؤية خاصّة له، وهذا يقتضي جهداً خاصاً من المشاهد كي يكون في مستوى اللوحة، دون مقاييس مسبقة، أو بمقاييس مرنة قابلة للتجدّد وإعادة النظر، وإلاّ فُقدت اللغة المشتركة وتعذّر الحوار المطلوب. وفي هذا المستوى تظهر «مشكلة» التعبيرية. فإذا كان المشاهد بعيداً عن هذا المناخ، أو غير مستعدّ لأن يبذلَ جهداً من أجل محاورة اللوحة، أو كان أسيراً لطريقة معيّنة في التعامل مع العمل الفنّي على أساس الموروث التقليدي المنمّط الخاضع لمقاييس ثابتة، فعندئذٍ يصبح الحوار مستحيلاً.

إنّ استجابة المشاهد للّوحة تتوقف على ثقافته الفنّية من ناحية، وعلى محاولة اكتشاف اللغة التي يريد الفنان أن يوصل رسالة من خلالها، من ناحية ثانية، دون الخضوع لشكل واحد أو ثابت للعمل الفني، وتعميمه، ودون ضرورة الارتباط بين هذا ووجود ما يشابهه أو ما يماثله في الواقع. يقول بول كلي: «إنّ الفن لم يوجد لينقل صُوَراً مماثلة للمرئيات، بل ليوفّر رؤية جديدة لما يقع خارج حدود العالم المرئي».

اعتماداً على ما تقدّم نستطيع أن نتعامل مع لوحة مروان قصاب باشي، وأن «نكتشف»، مرّة بعد أخرى، أشياء لم نرها من قبل، أو لم نرها بهذا الوضوح. وهكذا نكتشف مروان ليس باعتباره فناناً كبيراً فقط، بل كإضافة نوعية بارزة في المدرسة التعبيرية، خاصة أنّ لوحاته بدأت تحتلّ مساحات متزايدة على جدران عدد من المتاحف في العالم، ويظلّ، هذا الفنان، في نفس الوقت، امتداداً وفياً لجذوره، ومجتهداً أيضاً.

عبد الرحمن منيف

عيسى علاونه

وجوه

إلى مروان

كلّ يوم قرأناه على وشك الحلم
ذاكرة من لهاث المدى
فلا وجه يهرب في الوجه
بين زمانٍ وآخر
بين حلم وآخر
بين لون ولون.
محجر العين ينثر أشواكه
ومزاميره
ويسير على حافّة الشهوة الحائرة
يرفرف في سورة الرأس
وصمت الجسد
واحة الوجه فيما وراء الغروب
تسيل على وجع الذاكرة

تركضُ فوق جدار من العشب
في سرّ لونٍ يصعّدُ فتح الكلام.
تُزَيِّنُ صبحَ الفراشات والخدر الكوكبي
يحاورُ لَهْوَ الخرائطِ
والرأسَ والأرض التي تتلوّى
تتقلّص، تمتدّ بين أسطورة الأصل
وريح اللغة.
نام وجه الفضاء
في حزمة من ظلال الحضور
وجهه المدلهمّ يؤدّي طقوس الصقيع
لحظة الضّجر المشرقي.
دخل القارّة الخارجيّة باتّجاه الشمال
في قطار الجنوب الشجي:
له الصوت لكن حنجرة الضوء
تترجرج في نداء المكان
بيلسان العشيّة عارٍ ولا يدرك
الأبجديّة.
يصهل الظنّ في محجر العين ثانيةً
وإيقاعه ذائب في الحنين بمحض التوجُّس
والرغبة الساكنة
بين الخلايا والزفير.
الرؤوس الوجوه الدّمى وسواد الضفاف
في زمن النقض تهجر آلاتها

تفكّك أعمدة الريح من هرج الأرض
وافتضاض السرائر
جُزَيء الجزيء من الظّلّ
وزرقة قنطرة من دخان السَّلَف.

عيسى علاونه
(ألمانيا)

أدونيس

الوجه ـ مرئيّا بريشة مروان

ـ ١ ـ

الوجهُ متَاهَةٌ: لا لقاءَ، فنيّاً، إلّا في المتاهة.

ـ ٢ ـ

للمرئيّ واللّامرئيّ في الوجه، جسَدٌ واحد.

ـ ٣ ـ

ليس الوجه شكلاً: هو حركَةٌ دائمةٌ من التّشكّل.

ـ ٤ ـ

لا أوّلَ للوجه خارجَ الوَجْه.

ـ ٥ ـ

الزّمانُ والمكانُ موجةٌ واحدةٌ في بَحْرِ الوجه.



ـ ٦ ـ

الجَسَدُ كونٌ ـ فضاؤُه الوجه.

ـ ٧ ـ

ليس الوجهُ قِناعاً لأيّ شيء.

ـ ٨ ـ

لا يَحضر الوجهُ حَقّاً إلّا عندما تَغيبُ تقاطيعُه.

ـ ٩ ـ

الوجه تحوّلٌ دائم.

ـ ١٠ ـ

لا يَنْكشفُ الوجهُ إلا بخَلْخَلةِ سِماته: بالخَلْخلةِ، بِاللّاصُورة، نَصِل إلى الصّورة.

ـ ١١ ـ

ما لا يُرى من الوجه هو حَقيقةُ الوجه.

ـ ١٢ ـ

الوجهُ مُفْرَدٌ، ولا يُجْمَع: كلّا، ليس مُفْرَداً ولا جَمْعاً.

ـ ١٣ ـ

الوجه هو نفسُه وغيرُه.

ـ ١٤ ـ

لا يُشْرَح الوجه: يُؤَوَّل.

ـ ١٥ ـ

يتكرّر الوجه كالموج: لا تُشبه أيّةُ موجةٍ أيّةَ مَوْجة.

ـ ١٦ ـ

يُصحّح الوجهُ أخطاءَ الجسم، ولا شيءَ يُصحِّحه.

ـ ١٧ ـ

في كلّ وجهٍ لا نهايةٌ من الوجوه.

ـ ١٨ ـ

وَجهُ الإنسان صورةٌ أخرى لوجه الكون.

ـ ١٩ ـ

الوجهُ غَيبٌ يُلمَسُ ويُرى ويُسْمَع.

ـ ٢٠ ـ

ليس الوجه حيث هو، وليس في مكانٍ آخر.

ـ ٢١ ـ

لا يُعنى الوجه باللّقاء، لا يُعنى بالوَعْد:
يُؤثِر أن يُقيمَ في لحظة الانتظار.

ـ ٢٢ ـ

أَنظرُ إلى الوجه: أَضيعُ بين ما أَراهُ، وما أَودُّ أن أراه.

ـ ٢٣ ـ

لا تمتدّ الطّرقُ المتشعّبة الوعْرةُ السّاحرة كمثل ما تمتدّ بيننا وبين الوجه.

ـ ٢٤ ـ

ربّما لا ماء خارجَ النّار: يقول الوجه.

ـ ٢٥ ـ

لا يأخذ القمر شكل الوجه إلّا حين يكتمل: يَصيرُ بَدْراً.

ـ ٢٦ ـ

لِلوجه قَيدٌ لا يتحرّر منه إلّا بالغموض.

ـ ٢٧ ـ

لا نرى الوجهَ حقّاً، إذا رأيناه في عُرْيِهِ الكامل:
الوجهُ عُرْيٌ ـ غِطاء.

ـ ٢٨ ـ

طريقُنا إلى الوَجْهِ، وَجْهٌ.

ـ ٢٩ ـ

عندما أرى شمس الوجه،
تَمتلِء عيناي بغيومه.

ـ ٣٠ ـ

ليس للموتِ وَجْه.

ـ ٣١ ـ

الوجه كوكبٌ يدورُ حول نفسه.

ـ ٣٢ ـ

الضَوءُ في الوجه بِذارٌ
والألوانُ الحقول.

ـ ٣٣ ـ

يَنْزلق الضّوء على الجسم:
لا يَتركُ أَثَراً إلّا في الوَجْه.

ـ ٣٤ ـ

الأشياءُ كلّها تزدادُ وضوحاً في الضّوء،
إلّا الوَجْه:
كلّما ازدادَ تَلألؤاً
ازدادَ غموضاً.

ـ ٣٥ ـ

عندما نُحيط بالوجه، نقدر أن نقول:
نُحيط بِكلّ شيء.

ـ ٣٦ ـ

الوجهُ رمزٌ لأبجديّةٍ من الرّموز:
لا يمكن أن يُرْسَمَ أو يُقال كليّاً.

ـ ٣٧ ـ

إن كان للغموض نشيدٌ، فهو الوجه.

ـ ٣٨ ـ

الأهدابُ أجنحةٌ يَطيرُ بها الوجه.

ـ ٣٩ ـ

الوجهُ ضوءٌ يَتجاوَزُ الضّوء.

ـ ٤٠ ـ

لا نرى في الجسم إلاّ الطّبيعةَ،

وفي الوجه نرى الطَبيعةَ وما وراءها.

ـ ٤١ ـ

الوجهُ نقطةُ المركز لدائرة الكون.

ـ ٤٢ ـ

نرسمُ الوجه، فنرسم شِعْرَ المادّة الأولى وطينَها الجميل: الجسد.

ـ ٤٣ ـ

في صخرة الوجودِ ماءٌ هو الوجه.

ـ ٤٤ ـ

لا يَجيءُ الوجهُ إلاّ من حيث لا ننتظره.

ـ ٤٥ ـ

الوجه كوكبٌ وحيدٌ في فضاءٍ اسمُهُ الجسد.

ـ ٤٦ ـ

الجسدُ هبوطٌ، والوجهُ صعود.

ـ ٤٧ ـ

الوجه حركة:
في الضّوء تَتَباطَأ،
وفي اللّون تَتَسَارع.

ـ ٤٨ ـ

في الوجه يتوحّد الضّوء والسرّ.

ـ ٤٩ ـ

لا يُقْرأ النّهارُ إلاّ في ليل الوجه.

ـ ٥٠ ـ

الوجه سَفَرٌ دائم.

ـ ٥١ ـ

الوجهُ مَرْفأٌ لضوءٍ لا يُسافِر،
لكنّه متأهِّبٌ دائماً لِلسّفر.

ـ ٥٢ ـ

السرّ شجرةٌ هي في الوجه غابة.

ـ ٥٣ ـ

يُعاشِرِ الوجه جميعَ الغيوم،
لكنّه لا يتزوّجُ إلاّ واحدةً: غيمة الدَّمع.

- ٥٤ -

للوجه كلامٌ لا تعرف الأذنُ أن تُصغيَ إليه.

- ٥٥ -

الوجه لوحةٌ تَسبحُ خارجَ الإطار.

- ٥٦ -

في الوجه تبدأ الهاويةُ لحظةَ تبدأ الذُّروة.

- ٥٧ -

الوجه فاتِحةٌ لكتابِ الجسَد.

- ٥٨ -

من الوَجْه يجيء الكلام،
لكنّه هو نفسه لا يتكلّمُ إلاّ رَمْزاً.

- ٥٩ -

مَا أَبْهى كيمياءَ اللّون والضّوءِ والخَطّ:
تُعيد كلّ شيءٍ إلى عناصرهِ الأولى،
وتحوّله إلى وجه.

- ٦٠ -

يَضعُنا الوجهُ، كلّما نظرنا إليه،
أمامَ بدايةٍ ما.

ـ ٦١ ـ

الشّمس وجهُ للطبيعة، والنّهارُ وَجْهٌ لِلّيل.

ـ ٦٢ ـ

الوجهُ هو أن تكسرَ باستمرارٍ السُّلَّمَ الذي يُوصِلك في آنٍ، إلى ذرواتِ الواقع وإلى أغواره.

ـ ٦٣ ـ

يُومىء إليَّ الوجهُ مِن مكانٍ لا أعرفه.

ـ ٦٤ ـ

لا يشعّ الوجهُ، هو القديم،
إلاّ بنور لحظتهِ الحاضِرة.

ـ ٦٥ ـ

الوجه مَنارةُ الجسد.

ـ ٦٦ ـ

الطّبيعةُ احتفالٌ متواصِلٌ بِنَفْسِها
ولا يُفْتَتَحُ إلاّ بالوجه.

ـ ٦٧ ـ

تأمَّلْ عميقاً في الوجه،
وسوف ترى أنّ تاريخَ التأمّل لم يَبْدأ بعد.

- ٦٨ -

يمكن أن يكون لكلّ شيءٍ سيرة ذاتيّة،
إلّا الوجه:
الوجهُ هو السِّيرة.

- ٦٩ -

كمثلِ طائرٍ في شجرةٍ طائرة،
يَعيش الوجه.

- ٧٠ -

يَنْفينا الوجه،
وَلا ملجأً لنا إلّا هو.

- ٧١ -

كلّ وجهٍ حلمٌ،
لكن، عندما يتلاقى وجهان،
يَتلاقى الحلم والواقع.

- ٧٢ -

للوجه وَجْهٌ آخرُ هو الوجه.

- ٧٣ -

يمتزج في الوجه الضّوء والظلّ:

الضّوءُ تدرّجٌ صاعِدٌ
والظلّ تدرّجٌ هابط.

ـ ٧٤ ـ

«يُولَدُ» الوجهُ فيها «يموتُ»
في وجهٍ آخر.

ـ ٧٥ ـ

تزول الخليقة، ولا يَبْقى إلاّ الوجه ـ
وجهُ الخالق.

أدونيس
(باريس، أواخر كانون الثاني ١٩٩٣)

محمد صدّيق

إشكاليّة المعرفة في الرواية العربية

I

قد يكون من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، العثور على رواية عربية هامة لا تتطرق بشكل جدّي إلى واحدة أو أكثر من القضايا الأساسية التي تواجه المجتمعات العربية المعاصرة. ويكفي للتدليل على صحة هذا التعميم الإشارة إلى الحيّز الكبير الذي شغله الاهتمام بالمواضيع العامة التالية خلال مسيرة الرواية العربية: الصراع بين الشرق والغرب، أزمة واغتراب المثقف العربي، الفوارق الطبقية والصراع الطبقي، وضع المرأة، مشكلة الحرية والقمع السلطوي، وطبعاً قضية فلسطين بأبعادها المتشعبة وانعكاساتها المطردة في الأدب الفلسطيني والأدب العربي عامة. ويبدو من ممارسة وشهادات العديد من الروائيين العرب أن تعاملهم مع هذه القضايا المصيرية كثيراً ما يأتي استجابة لتحديات ودوافع سياسية محضة. فمثلاً يقول نجيب محفوظ بهذا الصدد: «في جميع ما أكتب ستجد السياسة، من الممكن أن تجد قصة خالية من الحب أو أي شيء آخر، إلّا السياسة، لأنها محور تفكيرنا كله»[1]. ويذهب هاني الراهب أبعد من محفوظ إذ يموضع البعد السياسي في لا وعي الكاتب العربي من جهة وفي المقومات الفنية للعمل الأدبي، من الجهة الأخرى. يقول الراهب في معرض حديثه عن القصة القصيرة: «بصورة عامة يمكن القول إن الواقع السياسي قد تغلغل في البنية الفنية للأقصوصة بوعي من الكاتب أو بلا وعي»[2].

كذلك يتضح عند رصد مسيرة الرواية العربية إن هذه الظاهرة ـ ظاهرة تناول قضايا سياسية واجتماعية فعلية في النص الأدبي «المتخيل» ـ قد واكبت تطور الرواية

العربية منذ نشأتها. فلو أخذنا مثلاً موضوعة الصراع «الحضاري» بين الشرق والغرب لوجدنا أنها تبدأ مع الارهاصات الأولى للكتابة الروائية في أعمال مثل «الساق على الساق» لأحمد فارس الشدياق و«حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي في نهاية القرن التاسع عشر، وتستمر في أعمال روائية كثيرة طوال القرن العشرين نذكر منها، على سبيل المثال لا الحصر، «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم (١٩٣٨)، «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي (١٩٤٤)، «الحي اللاتيني» لسهيل ادريس (١٩٥٤)، «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح (١٩٦٦) و«من رحلات اوديسيوس المصري» لسعد الخادم (١٩٧٨). القاسم المشترك بين هذه الروايات لروائيين عرب من أقطار عربية مختلفة في مراحل تاريخية مختلفة هو استخدام الرواية كنوع أدبي لعرض قضية تاريخية في الأصل، حضارية/سياسية في الجوهر. في آليات هذا النوع من الرواية العربية «الحضارية» يسافر «البطل»، وهو دائماً رجل، إلى إحدى عواصم الغرب حيث يقيم علاقات شخصية مع أنثى غربية تسفر دائماً ـ العلاقة ـ عن الفوارق «الحضارية» الشاسعة بين الشرق والغرب. لهذا النوع من الروايات شقّ آخر يتم فيه عرض القضية الحضارية من خلال زيارة «ممثل» للغرب إلى البلد العربي الذي تدور فيه أحداث الرواية كما يحدث مثلاً في «عودة الروح» لتوفيق الحكيم (١٩٣٨)، «الأشجار واغتيال مرزوق» لعبد الرحمن منيف (١٩٧٣)، «وعودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات (١٩٦٩).

انتشار هذه الظاهرة في الرواية العربية يثير سؤالين مبدئيين. السؤال الأول يتعلق بطبيعة الرواية كنوع أدبي ومدى قابلية «الشكل» الأدبي لاحتواء هذا «المضمون» غير الأدبي. أما السؤال الثاني فيبحث فيما إذا كانت الرواية العربية تنفرد بهذه الظاهرة أم إنها تشترك فيها مع النتاج الروائي لشعوب وحضارات أخرى.

فيما يتعلق بالرواية كشكل أدبي فمن الواضح أن مرونة الشكل ومطاطيته كانت وما تزال الصفة المميزة لهذا النوع. وهذه المرونة هي التي مكّنت الرواية من الانفتاح على جميع الأشكال والخطابات الأدبية وغير الأدبية والتأقلم المستمر مع التغير الدائب في الحضارة الحديثة. وينطبق هذا التعريف أكثر ما ينطبق على الرواية الواقعية التي ترتبط بالواقع بعلاقة تماس واستمرارية، كما أشار رومان ياكبسون، لما يجعل النص الروائي جزءاً مكملاً للواقع المعاش وليس بديلاً له (كما هو الحال في علاقة الشعر بالواقع وهي علاقة تشابه مجازي حسب نظرية ياكبسون)[٣]. إن صح هذا التشخيص فهذا يعني أن الدلالة في النص الواقعي قابلة للرد إلى مرجع خارجه مباشرة لأن هذه الدلالة مستوحاة

أصلاً من الواقع. (لو لم يكن الأمر كذلك لما استطاع لينين الإفادة من أعمال تولستوي الواقعية في تحليله لوضع المجتمع الروسي أبان الثورة البلشفية، ولما استطاع ديكنز التحريض من خلال رواياته الواقعية لسن قوانين عمل أكثر إنسانية في قطاع الصناعة البريطانية في نهاية القرن التاسع عشر). مجمل القول في هذا الباب أن جماليات الرواية كشكل أدبي لا تتعارض مع، بل تفترض، الانفتاح على جميع الخطابات وعلى جميع مستويات التجربة وأطر المعرفة. ويتضح من مقارنة النماذج الروائية الفذّة في تاريخ هذا النوع الأدبي أن مرونة الشكل لم تفهم يوماً على أنها دعوى للفوضى في الشكل أو المضمون على يد عمالقة هذا الفن بل فهمت على أنها حافز لممارسة حرية الإبداع بمسؤولية صارمة.

عند مقارنة النتاج الروائي العربي بالنتاج الروائي لمجتمعات يضاهي تطورها الحضاري ووضعها التاريخي وضع المجتمع العربي تظهر للعيان أوجه شبه كثيرة ودامغة بحيث يصعب ردّها إلى محض الصدفة أو العرضية. ينطبق هذا القول على النتاج الروائي لمجتمعات العالم الثالث في الحاضر كما ينطبق على النتاج الروائي للمجتمعات الغربية في مرحلة سابقة من تطورها الصناعي، أعني «المجتمعات الأوروبية في القرن التاسع عشر على وجه التحديد». هذا ما استنتجه الناقد الأمريكي فريدرك جيمسون في بحث مقارن تعرض فيه لنصوص روائية من العالم الثالث قارنها بالرواية الواقعية الغربية وخلص إلى القول أن النص الروائي النمطي لكتّاب العالم الثالث كثيراً ما يكون بمثابة «أليجوريا قومية» (National allegory)[٤]. ذلك لأن مثل هذا النص لا يقتصر أبداً على الجوانب الجمالية وكثيراً ما يضطلع بمهمة عرض التجربة الجماعية والقضايا القومية من خلال الشخصيات والأحداث المتخيلة في النص الأدبي.

وبغض النظر عما إذا كانت نظرية جيمسون هذه تنطبق على جميع نصوص «العالم الثالث» (أو تنطبق عليها وحدها دون غيرها من نصوص «العالم الأول» مثل كتابات السود والهنود الحمر والنساء في أمريكا حالياً، مثلاً) فمما لا شك فيه أنها تنطبق على كثير من روايات العالم الثالث، بما فيه العديد من الروايات العربية الهامة. (فأي بطل من أبطال الرواية «الحضارية» العربية مثلاً يعبّر عن نفسه كفرد فقط ولا يتعداها ليصبح رمزاً للشرق أو للإسلام أو للعروبة، أو للذكورة، إلخ؟). ويمكن من خلال الاستطراد في عقد المقارنة بين رواية العالم الثالث «القومية» والرواية الغربية الواقعية إبان ازدهارها في القرن التاسع عشر التوصل إلى استنتاج لا يكتفي بوصف الظاهرة، كما يفعل بحث جيمسون، بل يفسّرها. هذا الاستنتاج يقيم علاقة سببية بين انشغال الرواية بالهموم القومية وهيمنة نمط

الكتابة الواقعي من جهة، واضطراب المؤسسات القومية التي تجسد الذات الجماعية في الدولة القومية العصرية من جهة أخرى. وفيما يتعلق بالمعرفة، فإنّ عظمة الرواية الأوروبية الواقعية في القرن التاسع عشر قد تجلّت في مقدرة الرواية على اكتناه التناقض والتوتر العميق بين مؤسسات الحكم والمجتمع التقليدية، وبين الطبقات الواسعة ولكن المهمّشة التي لم تعد هذه المؤسسات تتجاوب مع قيمها وطموحاتا وتطلّعاتها. (هل هناك نص في أي مجال من مجالات العلم والمعرفة شخّص وضع العائلة القلق وتنبّأ بمصيرها كمؤسّسة اجتماعية في ظل النظام الرأسمالي بدقة أكثر من رواية، فلوبير «مدام بوڤاري»؟).

من هنا يمكن الربط بين افتقار مجتمعات العالم الثالث، بما فيها المجتمعات العربية، إلى مؤسسات شرعية تعبّر عن الشخصية القومية وترعى مصالح المجتمع وبين الإغراء الشديد في أن يضطلع الأدب بهذه المسؤولية الضخمة. وقد تكون الرواية، بسبب مرونة شكلها كما أسلفنا أكثر الأجناس الأدبية قابلية للاستسلام لهذا الإغراء. (هذا قد يفسر ولو جزئياً انعطاف تيار هام في الرواية الأمريكية خلال عقد الستينات نحو نمط الرواية «القومية» وتبنّي كُتّابه لأولويات سياسية واجتماعية واضحة بينما كان العديد من المؤسسات والمفهومات والمسلمات السياسية والاجتماعية والأخلاقية ترتنح تحت وطأة الاضطرابات التي اجتاحت المجتمع الأمريكي في ذاك العقد) وربما لهذا السبب أيضاً انفردت الرواية العربية دون غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى في تناول مواضيع تمت بصلة مباشرة ووثيقة إلى قضية البحث عن الذات، الفردية والقومية، كما نجد دائماً على سبيل المثال في الرواية العربية «الحضارية».

على ضوء هذه الملاحظات يمكن ارجاع انشغال الروائي العربي الدائم بالأمور السياسية إلى همومه كمواطن وإلى اهتماماته كمصلح اجتماعي حيل بينه وبين ممارسة حقوقه ونشاطاته الفكرية بوسائل أخرى، إذا افترضنا حسن النية، وإلى كونه «دكتاتوراً صغيراً على الورق»[٥]، إذا افترضنا غير ذلك. (ما يرجح كفّة الاحتمال الأول في نظري هو العلاقة التاريخية الحميمة بين الأدب العربي الحديث والنهضة العربية التي ورثت الرواية العربية كل طموحاتها وإحباطاتها). وأيّاً كان هذا الأمر فمحور البحث يدور حول ما حققته الرواية العربية من خلال تناولها المكثف لهذه القضايا الأساسية طيلة قرن من الزمان وليس ما نوى الروائيون العرب تحقيقه. وبصورة محددة أكثر يمكن طرح السؤال على الشكل التالي: ماذا أضافت الرواية العربية لتراثنا المعرفي وكيف؟

الإجابة الوافية على هذا السؤال تتطلّب دراسة واستنطاق عدد كبير من النصوص

الروائية لا يتسع لها المجال هنا. لذلك سأكتفي في هذه الملاحظات الأولية بالتعرض الموجز لإشكالية المعرفة في عيّنات من الرواية العربية آمل أن تكون ممثّلة وأن لم تكن شاملة.

II

ترتكز شهرة نجيب محفوظ في الأساس على إنجازاته في مجال الرواية الواقعية. وحسب شهادته هو فإنّ «زقاق المدق» والثلاثية تعتبر أهم هذا الإنجاز ولها وحدها يحتمل أن يكتب البقاء ليس كإنجازات فنية خارقة وإنما «كوجه من وجوه مصر»[٦]. وبما أن الرواية الواقعية تطمح فعلاً وليس مجازاً إلى استلهام الواقع المعاش وبعثه حياً في النص فإنها تشترط ضمناً وجود عالم ماديّ ملموس خارج النصّ يتخذه الروائي منطلقاً ومرجعاً للأحداث والشخصيات المتخيّلة. بل أن تكريس العالم الماديّ والحفاظ على معالمه وإبراز ملامحه المميّزة داخل النص المختلق ظاهرة شائعة في الرواية الواقعية وغير الواقعية على السواء. يشترك في إثبات لزوم هذا المبدأ روائيون من مدارس مختلفة تماماً مثل الطبيعية والواقعية والرمزية وتيار الوعي كما نرى في أعمال روائيين مثل زولا وديكنز وملفل وجويس على سبيل المثال. ففيما يتعلّق بالعالم المادّي الملموس الفرق بين فوتوغرافية زولا وواقعية ديكنز (وبلزاك وتولستوي وتوماس مان وغيرهم) يكمن في منهج وأسلوب تجسيد العالم في النص الأدبي وليس في ضرورة هذا التجسيد. وقد اعرب هرمان ملفل كثيراً في تطبيق هذا المبدأ في روايته الرمزية «موبي ديك» إذ ضمّن الرواية وصفاً كاملاً ومفصلاً لهيكل السفينة التي تجري فيها الأحداث المفتعلة يضاهي في دقته الخرائط التصميمية الميكانيكية لبناء مثل تلك السفن. كذلك تخضع معدات وأساليب صيد الحيتان الموصوفة في هذه الرواية لنفس الدرجة من المصداقية والمطابقة للواقع. والتزم جويس نفس الصرامة أثناء كتابة «يوليسيس» إذ يحكى أنه كان يطلب من بعض أقاربه ومعارفه في دبلن أن يوافوه بمعلومات مفصلة عن بعض معالم المدينة (مثل ارتفاع بعض الجسور) كانت قد بهتت في ذاكرته أثناء فترة منفاه الطويلة. ولقد بلغ وصفه لدبلن درجة من الدقة والكمال جعل النقاد يزعمون أنه لو اختفت دبلن من على وجه الأرض لأمكن إعادة بنائها من خلال صفحات «يوليسيس»[٧].

فإلى أي مدى التزم محفوظ بهذا المبدأ العام أثناء تصويره «لوجه مصر»؟

لو أخذنا الفقرتين الافتتاحيتين من «زقاق المدق» وأمعنّا فيهما النظر لوجدنا وصف البيئة فيهما يخضع لأغراض بلاغية تموّه وتضلّل أكثر مما تصف وتُعَرِّف.

«تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألق يوماً في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدري. أي قاهرة أعني؟.. الفاطمية؟.. المماليك؟ السلاطين؟، علم ذلك عند الله وعند علماء الآثار، ولكنه على أية حال أثر، وأثر نفيس، كيف لا وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصنادقية، تلك العطفة التاريخية، وقهوته المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الأرابيسك، هذا إلى قدم باد، وتهدم وتخلخل، وروائح قوية من طب الزمان القديم الذي صار مع كرور الزمن عطارة اليوم والغد...!

ومع أن هذا الزقاق يكاد يعيش في شبه عزلة عما يحدق به من مسارب الدنيا، إلّا أنه على رغم ذلك يضج بحياته الخاصة، حياة تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ ـ إلى ذلك ـ بقدر من أسرار العالم المنطوي».

***

في جوهرها تنطوي هذه الافتتاحية على خدعة إنشائية. فلا التصريح بوجود «شواهد كثيرة» على عظمة الزقاق في الماضي ولا الاستدراك على كونه «أثراً نفيساً» في الحاضر يتحقق على أي مستوى في النص. القول نفسه ينطبق على وصف الصنادقية «بالعطفة التاريخية». وربما كان من الممكن اعتبار هذا التفخيم ضرباً من المبالغة المتعمّدة مقصود بها التهكم (بدليل أن النص وهو يشيد بعظمة الزقاق المزعومة يعزوها في الوقت ذاته إلى كونه مجرد ممرّ إلى زقاق آخر) لو أن إسناد التاريخية إلى العطفة خضع بدوره إلى منطق التهكم نفسه. كذلك ليس في النص بكامله ما يبرر نسبة التهكم، أو عدم المصداقية إلى الراوي. لذلك يبدو تنصّله من المسؤولية عن تصريح الجملة الافتتاحية («علم ذلك عند الله وعلماء الآثار») مجرد حذلقة لغوية لا تتفق وجدية الموضوع التي تذكرنا بها الفقرة التالية مباشرة حين تقدم الزقاق كرمز «للدنيا» وتربط بين مظاهر الحياة فيه «وجذور الحياة الشاملة» في كل مكان.

هذا الطرح يؤسس علاقة «ميتونيمية» (metonymie) بين الزقاق والعالم وهي، كما نعلم، علاقة جزء بكل يفترض أن الاختلاف فيها بين الطرفين كميٌّ وليس نوعياً. وهذه احبولة شائعة في كل آداب العالم كما تثبت الأعمال الكثيرة التي تستخدم فضاءً محاطاً (مثل السفينة أو الحجرة أو البيت أو الحي أو القرية أو المدينة الواحدة، الخ) للرمز إلى ما هو أشمل وأعم خارج الفضاء المحاط. ما تطمح إليه هذه الأعمال هو اتخاذ الفضاء المحاط بمثابة «مختبر» يرصد داخله الكاتب أنواع الحياة والعلاقات البشرية من خلال عينات «نموذجية» يضعها تحت مجهر مخيلته. ومع أنه من المجازفة اعتبار مثل هذا التناول الفني بحثاً علمياً فإنّ مصداقية مثل هذه الأعمال مشروطة أساساً بمدى دقة ملاحظة الكاتب

واعتماده القوانين العامة للمعقول والمحتمل في تأسيس العلائق السببية داخل النص المتخيل. في الرواية الواقعية ينطبق هذا القول أوّل ما ينطبق على مصداقية العلاقة السببية بين البيئة المادية الملموسة والتركيبة النفسية للشخصيات التي تعيش داخل تلك البيئة. لو لم يكن الأمر كذلك فكيف نبرر الاهتمام البالغ بوصف البيئة بهذه الدقة الفائقة في جل الروايات الواقعية؟

إذا عدنا إلى «زقاق المدق» وتقصّينا فيها هذه العلاقة فسنجدها إشكالية للغاية. ذلك لأن النص وهو يعتمد مثل هذه العلاقة السببية يخلط فيها بين الأسباب والنتائج ويقلب المعادلة رأساً على عقب. فمثلاً هناك ربط مباشر بين شكل الزقاق وهو «منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة» وبين الشعور المستتب بالأزمة الذي يُسَيِّرُ شخوص الرواية الرئيسية ويوجه أحداثها وفي محاولة الافلات من «المصيدة» ـ الزقاق يجد بعض هؤلاء (خاصة عباس الحلو وحميدة) هلاكهم. (هذا القلب للمعادلة، حيث يعيش الأفراد «داخل» المصيدة ويموتون أو يضيعون «خارجها»، يثير سؤالاً حول مصداقية الراوي سنعود إليها فيما بعد). أما ضرورة الخروج من الزقاق للشخصيات الطامحة إلى تغير وضعها الاقتصادي/ الاجتماعي فهي محتومة بكون كل مصادر الدخل غير العقاري موجودة خارج الزقاق: بالنسبة لحميدة يشتعل طموحها لهجر الزقاق عندما ترى العاملات اليهوديات والمسلمات يرتدين الملابس الجميلة التي يشترينها من أجر عملهن في المصانع، وكلها خارج الزقاق. أما عباس الحلو فيترك الزقاق ليعمل في خدمة الجيش الإنكليزي المخيّم على قناة السويس بعد أن يرى أثر تلك «النعمة» على زميله حسين كرشه. التسلسل السببي هنا واضح: البيئة/ الزقاق/ «المصيدة» تستدعي محاولة الإفلات، وهذه بدورها تقود بشكل حتمي إلى خارج الزقاق حيث تكمن المصيدة الحقيقية والهلاك. (التطابق هنا بين متطلبات الحبكة المختلفة والواقع السياسي تذكّر بنظرية جيمسون حول «الأليجوريا القومية». ففي هذا النص يتحكّم المحتل الأجنبي بممتلكات الوطن في الحبكة كما في الواقع. أما قَصْرُ مصادر الربح الشرعي وغير الشرعي والشر بكامله على العالم الخارجي فيعكس التزام الكاتب بالقضية الوطنية وإن كان الطرح نفسه يبسط الأمور ويختزل تعقيدها).

يعادل هذا التقسيم العام لفضاء النص (إلى داخل وخارج) تقسيماً ثانوياً لفضاء الزقاق نفسه. في هذا التقسيم تبرز أهمية العقارات بالمقارنة مع ساكنيها. وينعكس سلّم الأولويات هذا على مستوى النحو، إذ تبدأ عدة فقرات في الصفحات الأولى من الرواية

بذكر الأماكن والعمارات (الدكاكين، الصالون، البقالة، الخ)، ثم تنتقل منها إلى ساكنيها. هذا الترتيب المتعمد يحدد الأولويات التي تتحكم بعالم الرواية بشكل صارم: هنا تحتل العقارات والممتلكات المادية مكان الصدارة. إلّا أنها مع ذلك تظهر في النص بصفتها عناصر تتطلبها الحبكة ولا توصف أبداً لذاتها. لذلك يبدو فضاء هذا النص، على كثرة ما فيه من ذكر للمعالم المادّية، مجرداً لدرجة يصعب معها التعرف إلى زقاق المدق الحقيقي من خلاله. أي، بكلمات أخرى، يأتي توظيف هذا الفضاء لمتطلبات الحبكة على حساب جوهر الأشياء وكينونتها. ينطبق هذا التشخيص على هذه الرواية بالقدر نفسه الذي ينطبق فيه على جميع أعمال محفوظ الواقعية وغير الواقعية على السواء. ويكفي للتدليل على ذلك الإشارة إلى روايات محفوظ «الرمزية» من عقد الستينات مثل «اللص والكلاب» و«ميرامار» التي يخضع فيها المكان ـ وفي حالة «ميرامار» الطقس أيضاً ـ خضوعاً كاملاً لمتطلبات الحبكة. (على النقيض التام من محفوظ، نجد روائيين مصريين وغير مصريين، يولون المكان جل ما يستحقه من اهتمام لذاته ولفعاليته في نفس شخصيات رواياتهم. نذكر مثلاً من عقد الستينات رواية «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم ورواية «ستة أيام» لحليم بركات. ففي الأولى تطفو على سطح النص شوارع القاهرة الحقيقية بكل زحمتها وروائحتها ولا مبالاتها بمصير شخصيات الرواية، وفي الثانية يلتزم وصف المكان المتخيّل «دير البحر» بالصفة المعمارية المميزة لقرى الجليل الفلسطيني ألا وهو التصاق الأبنية ببعضها وانطواء القرية الواحدة على ذاتها. ويحظى المكان بالدرجة نفسها من الاعتبار في رواية إبراهيم اصلان «مالك الحزين» وفي الكثير من روايات الروائيين المصريين الذين هجروا النهج المحفوظي إلى آفاق أرحب وأشمل).

يمكن صياغة الإشكال الناجم عن هذه الممارسة المحفوظية على شكل سؤال: إذا كانت البيئة نفسها بأشيائها المادية الملموسة، وليس فقط الشخوص والأحداث في النصّ، متخيّلة فإلى أيّ مصدر يمكن إرجاع البنية النفسية للشخوص لفهم دوافعها وتصرّفاتها؟ يبدو لي أن الجواب على هذا السؤال يقود مباشرة إلى الراوي الذي يصعب تخيّل نصّ محفوظي بدونه. فهذا الراوي العارف بكل شيء دائماً (omniscent)، يقوم في النص المحفوظي بدور القوانين في نصوص روائيين غيره. فهو الذي يعدّ المناخ ويُكوّن الشخوص ويسيّر الأحداث ويتوسط في كل صغيرة وكبيرة بين القارىء وبين معطيات النص. ويمارس هذا الراوي سلطته المطلقة على عالم النص من خلال قدرته الإنشائية الخارقة على الحشو والتمويه، كما خبرنا عند معاينة افتتاحية «زقاق المدق»، وكما نرى مثلاً في القطعة التالية التي يقدّم فيها الراوي رضوان الحسيني. «كان السيد رضوان الحسيني ذا

طلعة مهيبة، تمتد، طولاً وعرضاً، وتنطوي عباءته الفضفاضة السوداء على جسم ضخم، يلوح منه وجه كهير أبيض مشرب بحمرة، ذو لحية صهباء، يشع النور من غرة جبينه، وتقطر صفحته بهاء وسماحة وإيماناً»[٩]. هذا الوصف، إن صح تسميته كذلك، إنشائي ـ بلاغي يستعيض عن التحليل الدقيق للشخصية بالمفردات الجزلة والارتفاع المفاجىء بمستوى اللغة باتجاه العربية الفصحى مما يوهم بالأهمية أكثر مما يُعَرِّفها. ولا يقتصر التمويه الإنشائي على هذا بل يتعداه إلى تجاوز أخطر لأعراف الفن الروائي، أعني مسؤولية الراوي العارف لكل شيء ومصداقيته. فالعرف الذي يخوّل مثل هذا الراوي الاطلاع على أسرار شخوصه يفترض مع ذلك مراعاة زاوية الرؤية التي يتم من خلالها الوصف وملاءمة ما يبوح به الراوي لما تتيحه زاوية الرؤية المحددة. وإن سلمنا باحتمال مشاهدة النور «يشع من غرة» شخص أثناء دخوله مقهى فكيف نسلّم باحتمال أن تقطر صفحة ما «بهاءً وسماحةً وإيماناً»؟ إذ كيف تجتمع وتتجسد هذه الطوايا النفسية في نظرة واحدة؟ وكيف تبدو هذه المناقب للعين المجردة؟ ولم هذه المناقب وحدها وليس غيرها؟

لو كان رضوان الحسيني شخصية حقيقية فنياً، أي شخصية تمتلك صفات ومقومات فردية لانطبقت عليها المعايير الواقعية المتعارف عليها. ولكن رضوان الحسيني فكرة مجردة وبُعْد رمزي أوجبته إستحالة وجوده في عالم الرواية. يتضح هذا من قرن «شخصية» الحسيني بشخصية أيوب الاسطورية وتفصيل تجربة الأول على نسق تجربة الثاني. فالحسيني يمر بنفس محنة أيوب إذ يفقد جميع أبنائه ويخرج مثله من المحن أشدّ إيماناً وتقوى. بل أنه يردد صدى كلمات أيوب كما وردت في العهد القديم «أعطى وأخذ، كل شيء بأمره وكل شيء له، والحزن كفر». وهذا الاسقاط يحسم بالطبع مسألة واقعية شخصية الحسيني لمصلحة الرمز/ المثال الذي توحي به.

يقودنا النظر في الضرورة التي أوجبت إقحام شخصية أيوب الاسطورية في نص رواية عربية واقعية كتبت في أواسط القرن العشرين إلى جانب آخر من إشكالية المعرفة في هذه الرواية. بالتحديد: الذي أوجب الحسيني/ أيوب هو زيطة. ذلك لأن زيطة يرمز، كما يوحي اسمه، إلى الشيطان، يستشفّ هذا الاستنتاج من معنى الكلمة في اللهجة العامية المصرية = فوضى، كما توحي بها كلمة (Satan) الإنكليزية. بل أن بعض أشخاص الرواية ينادون زيطة ويشيرون إليه دائماً بلقب «شيطان»[١٠]. يضاف إلى هذا التصريح والتلميح بالاسم شكل زيطة ولونه ودوره في النص وكلها تؤكد البعد الشيطاني في شخصيته.

فشكل زيطة «أسود» ولون جلبابه «أسود» وكله «سواد فوقه سواد». هذا الوصف طباق لوصف الله في القرآن: «نور على نور» وهو يضع زيطة على طرف النقيض من الله، أي في نفس وضع الشيطان.

(بالمناسبة، يخضع وصف «المكان» الذي يعيش فيه زيطة لاستراتيجية الاختزال التي مرّ ذكرها: المكان هنا أيضاً امتداد للشخصية، بل ربما أكثر التصاقاً بها: «وعلى الأرض - تحت الكوّة مباشرة - كان يوجد شيء مكوّم لا يفترق عن أرض المكان قذارة ولوناً ورائحة. . .»[١١]).

كذلك توحي طبيعة عمل زيطة وأوقات عمله بهذا البعد الشيطاني. فزيطة صانع عاهات محترف، وهو يعمل في الظلام فقط ويتخذ الليل مملكة يحكم فيها اتباعه بشكل مطلق. وهنا بالضبط يكمن خطر زيطة على قيمَ الراوي الدينية (وربما من ورائه قيم المؤلف نفسه). إذ يتحتم من منطق أحداث الحبكة استنتاج مفاده كما يلي: في عالم الرواية يخلق الله الفقراء أسوياء ثم يتركهم لأمرهم في مجتمع ظالم لا يرحم. وعندما تضيق ببعضهم سبل العيش إلى حدّ القنوط من الفرج يلجأون إلى زيطة، صانع العاهات، فيشوّههم ليرتزقوا استعطاءً. في المقابل، يلتزم هؤلاء بدفع جزء معلوم من دخلهم لزيطة كما يلتزمون - وهذا هو الأهم - بإطاعته والولاء الكامل له مدى الحياة.

لا أظن قارئاً سيجد صعوبة في التعرّف إلى الملامح الأساسية للصراع الأزلي بين الله والشيطان من خلال هذا العرض الموجز والعام لدور زيطة في الحبكة. آليات التناقض والتوتّر الشامل بين النور والظلام، بين عالم النهار وعالم الليل، تشكل امتداداً رمزياً مكملاً ومؤكداً لهذا الصراع العقيدي الفكري. إلّا أننا قد نجد صعوبة لو حاولنا سحب التقسيم نفسه: الله - الشيطان، النور - الظلام، على ثنائية الخير والشر. ذلك لأن عمل زيطة في إعانة المتسوّلين على كسب لقمة العيش لا يمكن اعتباره، مهما التوت أساليبه، منكراً أو شراً.

الإشكال، إذن، واضح ولا تقتصر أهميته على النص الروائي وإنما تتعداه إلى صميم الفكر العربي والإسلامي الحديث. ولو أن محفوظ ترك أحداث الرواية تتخذ مجراها المنطقي حتى نهايته لربما كان باستطاعة هذا الطرح الفني لإحدى المعضلات الأساسية في الحضارة الإنسانية أن يؤتي جديداً ويقدم مساهمة ملحوظة للتراث الفكري والعرفي. إلّا أن محفوظ سرعان ما يبتسر الحلول ويقيم الحدود درءاً لما قد يسفر عنه فتح باب الاجتهاد الفكري في هذا الموضوع، ولو من خلال نص روائي.

يتمّ احتواء الخطر المحتمل من خلال فتح ملف الخير والشر في النص بواسطة ثلاثة عوامل. العامل الأول هـو إعطاء زيـطة بعداً إنسـانياً: غـرائز ومشـاعر (وإن كـانت، في معظمها، جنسية وسادية)، وماضياً شخصياً يشتمل على ذكـريات طفـولة وأبـوين، الخ. العـامل الثاني هو غـرس شخصية رضـوان الحسيني في النص وهي، كما أسلفنـا، نسخة مكرّرة من شخصية أيوب الاسطورية، الغرض من وراء اقحامها في النص اضفاء مسحة روحانية على الواقع الجهنمي وإعادة البعد الديني الغائب إلى عالم الرواية. (نلاحظ، بهذا الصدد، خلوّ الـزقـاق من الجـامـع ـ رمـز الـدين، ومن مـركـز للشرطـة ـ رمـز السلطة السياسية). ويتأكد هذا الغرض مباشرة عندما يسافر رضوان الحسيني إلى الحج (نيابـة عن الزقاق؟) في نهاية الرواية ويتزين الزقاق بكامله استعداداً لعودته من الديار المقـدسة. أمـا العامل الثالث فهو إلقاء القبض على زيطة واقتياده إلى المعتقل بتهمة السـطو على القبـور. ويبدو هذا الحدث أيضاً مقحماً كما تبدو النهاية تعسّفية لأنّ سلطة القانون تبقى غائبة كلّياً عن عالم الزقاق حتى تلك اللحظة.

تقاطع وتشابك الخطوط والملامح الواقعية والاسطورية في شخصية زيطة تتضافر مع موقف الراوي السلبي تجاهه لتخفّف من وَقْـع مضمون تجـربته في النص عـلى الحساسية الدينية داخل النص (وخارجه). ولا يستبعد أن يكون هذا الـدفاع قـد أسهم، عن وعي أو غير وعي، في تصميم وإبداع محفوظ لهذه الشخصية الخارقـة. فمحفوظ، كغـيره من الكتّاب العرب، مرهف الحس في كل ما يتعلق بأمور الدين والعقيدة.

مع ذلك، أعتقد أن المزج بـين عناصر هـذه الشخصية ليس كلّه متعمـداً، بل قـد يكـون، في أساسـه، خلطاً ناتجاً عن بلبلة فكرية وعدم وضـوح في رؤية محفـوظ نفسـه لشخصيته. ما يدعم هذا الاحتمال هو وجود التباس شبيه في تركيبة شخصيات أخـرى في روايات أخرى لمحفوظ. بل أن شخصية «حميدة» في هذه الرواية نفسها تثبت هـذا الأمر. فنفسيّة حميدة، بكل ما فيها من كراهية للزقاق ورغبـة في هجره وطمـوح إلى حياة أفضـل خارجه، واضحة ومبررة تماماً على ضوء خلفية الفقر والجهل والحرمـان التي صبغت تجربـة طفولتها ونشأتها يتيمـة داخل الـزقاق. ولـو اكتفى النص بهذه الـدوافع المقنّعـة في تفسير إنحـراف حميـدة وانخـراطها في حيـاة الـدعـارة لما انتقص ذلـك شيئـاً من «استـدارة» الشخصية، بل لربّما كان أكسبها عمقاً في الحقيقة وبعـداً مأساوياً رمـزياً مـوحياً. إلاّ أن النص يضيف إلى هـذه الدوافـع دافعاً آخـر يتنافى معهـا ويُحيِّدُهـا جميعاً، كـما يتّضـح من الوصف التالي لإقبال حميدة على العهر: «وفتحت صدرها للحياة الجديدة بحماسـة وسرور

وهمة، حتى صدق عليها قول عشيقها يوم وصّلها بالتاكسي إلى حيّها من إنها «عاهرة بالفطرة»[١٢].

هذا «التشخيص» يردّ انخراط حميدة في حياة الدعارة إلى غرائزها، أي إلى تكوينها النفسي الأولي ويحمّلها بالدرجة الأولى مسؤولية سقوطها. حسب هذا «التحليل»، حميدة ضحية نفسها قبل أن تكون ضحية غيرها[١٣]. ولو أن الراوي اكتفى بنقل هذا الحكم منسوباً إلى القواد فرج إبراهيم لبقي ـ الحكم ـ على كل ما فيه من تعسّف وجور، محدوداً بحكم عدم مصداقية مصدره. (هذا بالضبط ما يفعله الراوي في كل ما يتعلق برضوان الحسيني حيث يعرض أقوال نقاده منسوبة إليهم وحدهم في حين يحتفظ هو بحق الكلمة الأخيرة ولا يفتأ يذكرنا أن الحسيني «ولي من أولياء الله الصالحين»[١٤]). إلا أن الراوي يتبنّى قول القواد في حميدة وبذلك يرفعه من مجرد «رأي» إلى مصاف الحقيقة العامة.

هذا الموقف العدائي الواحد تجاه شخصيتين مختلفتين كل الاختلاف مثل زيطة وحميده يتكرّر تجاه شخصيات أخرى ليست أقلّ تبايناً في كثير من أعمال محفوظ. ويبدو عند إمعان النظر أن قاسماً مشتركاً يجمع بين هذه الشخصيات المختلفة ألا وهو انتماؤها جميعاً إمّا إلى الطبقات الكادحة أو إلى أحزاب اليسار السياسي. فهناك، على سبيل المثال لا الحصر، شخصية الفلاحين الجماعية في قصة «المتهم» (مجموعة «خمارة القط الأسود»)، ومنصور باهي وسرحان البحيري في «ميرامار». ففي «المتهم» يبدو الفلاحون تجسيداً مطلقاً للشر والكراهية العمياء، بالضبط كما يبدو منصور باهي «الشيوعي» مطبوعاً على الغدر وسرحان البحيري «عضو الاتحاد الاشتراكي» مطبوعاً على الانتهازية والنذالة. وعبثاً يحاول القارىء البحث عن دوافع معقولة (ولا أقول مقبولة) لتصرفات هذه الشخصيات التي تبقى، لغموضها، خارج نطاق إدراك القارىء، ومن ثمَّ تشكّل خطراً مباشراً عليه. بالمقارنة، هناك دائماً ما يبرر سلوك شخصيات تنتمي إلى الطبقات المُميَّزة التي تبقى، مهما بلغ شذوذها، مفهومة ودوافعها معروفة ومحددة ـ وبالتالي تبقى هذه الشخصيات ضمن الإطار المعرفي والنفسي والأخلاقي للقارىء. بل إن بعضها، مثل أحمد عبد الجواد في «الثلاثية» وحسني علام وطلبة بيه ممثلي الاقطاعية، في «ميرامار» لا يخلو من مسحة ظُرفٍ وجاذبية. قد يرتكز هذا التحديد الطبقي لبنية الشخصيات في نهاية الأمر على أرضية تغذيها قناعات محفوظ الايديولوجية، «سواء» وعى الكاتب نفسه ذلك أو لم يعه».

III

في مجملها، تعاني الرواية العربية «الحضارية» من إشكالات مشابهة. فهي غالباً م تنطلق من فرضية أن «الشرق» و«الغرب» كميتان محدودتان ومعروفتان سلفاً، وأن كل م في الأمر انتقاء شخصيات نمطية تجسد مقوماتها النفسية القيم الروحية والأخلاقية لهاتين الحضارتين، ثمّ جمع هذه الشخصيات في وضع متخيل ليحدث التفاعل الحضاري الحتمي ويؤتي النتائج المتوقعة أو المطلوبة. دائماً يمثل «الشرق» ذكر في هذه المعادلة وتمثل «الغرب» أنثى: وبالحتمية نفسها تأخذ العلاقة بين هذه الشخصيات الرامزة طابعاً جنسي تتعدى أبعاده حدود العلاقات الشخصية بين فردين لتتناول العلاقة التاريخية بين «الشرق» و«الغرب». وهنا مصدر الإشكال المعرفي.

فلو افترضنا أن المقصود بالشرق هو الشرق العربي/ الإسلامي فقط، على كل ما في هذا المصطلح من عدم دقة، ولو افترضنا، بالمقابل، ان المقصود بالغرب الغرب الرأسمالي الاستعماري/ الكولونيالي بالذات لبقي الإشكال قائماً. ذلك لأن «تجنيس العلاقات الحضارية»[١٥] في الرواية يضع الرجل/الذكر، رمز «الشرق» في موقع القوة والسيطرة إزاء المرأة الأنثى، رمز «الغرب». هذا التشخيص للعلاقة بين الجنسين قد يطابق، إلى حدّ بعيد، واقع «الشرق» الأبوي الذكوري السلطوي، كما لاحظ الناقد جورج طرابيشي في كتابه القيّم «**شرق وغرب، رجولة وأنوثة**»، ولكنه ليس مستمداً منه بالضرورة. فالأنثى الغربية مطلوبة في الرواية «الحضارية» العربية ليس لذاتها، أو كممثلة لجنسها، وإنّما في الأساس بصفتها نقطة الضعف في معسكر الرجل الغربي ـ الخصم والندّ الحقيقي في معادلة الصراع الحضاري. (من هنا الاندثار المفاجىء والكلّي للتوتر الجنسي في هذه الروايات حال استنزاف الصراع الحضاري طاقته وعودة «البطل» الشرقي إلى وطنه، كما يحدث مثلاً في روايات مختلفة مثل «**قنديل أم هاشم**»، و«**الحي اللاتين**»، و«**موسم الهجرة إلى الشمال**»). وبما أن المعادلة المطروحة في هذه الروايات تجافي الواقع التاريخي، حيث الغلبة المطلقة للغرب، فلا يمكن أن يكون الواقع مربعها. الاحتمال الأرجح يقتضي ردّ هذه المعادلة الهجينة إلى الإطار الايديولوجي للصراع بين «الشرق» و«الغرب»، وبصورة خاصّة إلى تصور الغرب المسيطر والمستعمِر للشرق المستضعف والمستعمَر. في ذلك التصوّر نجد معادلة «تجنيس العلاقات الحضارية» ذاتها ولكن مقلوبة. ففي الخطاب الكولونيالي الذكوري تستوي المرأة والأرض المستعمرة بحكم خضوعهما المطلق لمشيئة الرجل الأبيض المستعمر. ومع أن الكلام عن «اغتصاب» أو «تمدين» أو «تهذيب» الأرض

المستعمرة مجازي إلّا أنّ ذلك لا ينتقص من حقيقته لأنّ وجه الشبه في هذا الخطاب بين المرأة والمستعمرة مطابق للواقع التاريخي، على كلّ ما في هذه الحقيقة من جور وعسف بحق المرأة والمستعمرة.

أمّا قلب هذه المعادلة في خطاب الرواية العربية «الحضارية»، وإن كان هذا الخطاب يحتفظ شكلياً بشقّي الاستعارة ذاتها، إلّا أنه يفتقر في الحقيقة إلى جوهر الاستعارة، أعني وجه الشبه بين طرفيها. فالرواية العربية «الحضارية» تصرّ على اعتبار المرأة الغربية ممثلة للغرب بكل سلبياته، ثم تعتمد هذه الفرضية أساساً لقلب المعادلة المذكورة واختزال العلاقات المعقّدة بين الغرب المهيمن والشرق المهزوم إلى استعارة يصبح فيها الغرب مدينة والمدينة إمرأة إذا ما ركبها «البطل» الشرقي ركب الغرب برمته وثأر بهذا «الفتح» الجنسي لقومه وحضارته المهزومين. لم يعبّر عن هذا المنطق الملتوي ذكر شرقي بدقة وفعالية أكثر مما عبّر عنه مصطفى سعيد، بطل رواية الطيب صالح **«موسم الهجرة إلى الشمال»**(١٦) الذي «يغزو» الغرب (أو الشمال في هذه الحالة) في عقر داره شاهراً سلاحه الوحيد، عضوه التناسلي، «ليحرر» به أفريقيا المستعمرة. ومع أن مصطفى سعيد يناقض نفسه كثيراً في النص ويتبرأ من كل أقواله جملة وتفصيلاً إلّا أن خطاب النص أعمّ وأشمل من خطاب الشخصية ولا ينتفي بنفيها. ذلك لأن الخطاب الايديولوجي الذي يستسيغ المعادلة المقلوبة ويكرسها هو الذي يجعل مصطفى سعيد ممكناً وليس العكس. فمصطفى سعيد، على الرغم من عدم مصداقيته كشخصية مختلفة ووعيه التام باحتمال كونه «اكذوبة» يفعل من خلال هذا الإطار الايديولوجي والمناخ النفسي الأشمل. ومما لا شكّ فيه أنّ هذه الخلفية المعقدة كانت نصب عيني الطيب صالح أثناء صياغته لشخصية مصطفى سعيد وتحديد بنيتها ودوافعها. يبدو هذا واضحاً من ربط رغبة مصطفى سعيد في الانتقام من الغرب بالعنف الذي «بث الغرب جرثومته في الشرق منذ ألف عام»(١٧)، كما يبدو من ربط ميلاد مصطفى سعيد باحتلال الإنكليز للسودان وقمعهم لحركة التحرر فيه عام ١٨٩٨. هذا الربط يضفي على مصطفى سعيد بعداً قومياً يبرّر إلى حد كبير سلوكه الملتوي إذ يجعل هذا السلوك بعضاً مما أوجده الاستعمار، و«البادىء أظلم». ومع أن في ذمة الكولونيالية ما لا يعدّ ولا يحصى من الجرائم في حق الشعوب المستعمرة، إلّا أن «انتقام» مصطفى سعيد موجه في الحقيقة ليس ضد الكولونيالية بل ضد ضحاياها. فالنساء اللواتي يقعن ضحية علاقتهن؟ لا يربطهن رابط بالمؤسسة الكولونيالية بدليل انهن، مثل مصطفى سعيد نفسه، مهمّشات وشبه منفيات في مجتمعهن. إلّا أن هذه الحقيقة تبقى مغمورة في النص لأن مصطفى سعيد يكاد ينفرد بالبعد المأساوي بصفته

مدافعاً عن حق الشرق (الجنوب) المغتصب من جهة، ووقوعه ضحية الصراع الحضاري المزعوم، من جهة أخرى. ويؤكد هذا القصد خلوّ النصّ من أي تهكم أو سخرية «ايرونيا» حقيقية تجاه شخصية مصطفى سعيد. ويجب التمييز في هذا الصدد بين سخرية مصطفى سعيد من نفسه وسخرية النص منه. النوع الأوّل من السخرية يرد كثيراً في النص ـ مثل تشكك مصطفى سعيد نفسه في مدى مصداقية ربطه بين التوائه النفسي والقضية القومية/التاريخية. إلاّ أن فعالية هذه السخرية محدودة لأنها محكومة في نهاية الأمر بمصير مصطفى سعيد المأساوي، وهذا يُحيِّدُ كل الاعتبارات الأخرى وينسخها. النوع الثاني من السخرية غائب عن النص لسببين. السبب الأوّل تقني يتعلق باحتكار مصطفى سعيد والراوي لزاوية الرؤية (point of niew) في النص. السبب الثاني، والأهم، هو افتقار الرواية (وربما الطيب صالح نفسه) إلى رؤية أعمق، وبالتالي أكثر واقعية وأقل ميلودرامية ومأساوية لطبيعة العلاقات الحضارية بين الشرق والغرب. فالرواية تختزل هذه العلاقات المعقدة إلى خيارين لا ثالث لهما. الخيار الأوّل، يمثله مصطفى سعيد، ويتلخّص في احتضان الغرب بعنف قاتل وانتحاري. الخيار الثاني يمثّله الراوي ويتلخّص في مقاطعة الغرب مقاطعة تامة. (فالراوي، كما نعلم، يقضي سبع سنوات كاملة في الغرب متقوقعاً لا يتفاعل مع الحضارة الغربية على أي مستوى يذكر). كلا الخيارين مبتسر وسطحي. ولذلك تبقى مساهمة هذه الرواية في تراثنا الفكري والمعرفي محدودة جداً ولا تتناسب مع الزخم العاطفي والإثارة الميلودرامية والشعرية الباهرة التي تزخر بها صفحات الرواية الفذة.

من بين الروايات التي تعالج موضوع الصراع الحضاري من خلال تجربة «ممثل» للغرب في الشرق تبرز رواية حليم بركات **«عودة الطائر إلى البحر»**[١٨] (١٩٦٩) لابتعادها عن القراءة السطحية لهذه العلاقات. فهنا تظهر الأنثى الغربية، باميلا، كفرد لا كرمز للغرب أو للحضارة الغربية. هذا مع أن وجودها في الشرق أصلاً يحمل بعداً سياسياً واضحاً إلاّ وهو تمرّدها «الهيبي» على قيم مجتمعها الأمريكي، لا سيما مؤسساته العسكرية والسياسية. ومع أن علاقاتها العاطفية برمزي، الشخصية المركزية في الرواية، تشتمل على الجنس، إلاّ أن هذا البعد يبقى خاضعاً في الرواية لقوانين ومواصفات الصداقة الشخصية ولا يمسخها لتؤتي النتائج التقليدية المتوقّعة من «تجنيس العلاقات الحضارية».

كذلك تنفرد هذه الرواية أو تكاد في تعاملها التهكّمي مع شخصية المثقف العربي المأزوم وتجرّده من مراسيم البطولة التي ترفعه في روايات أخرى إلى مصاف الرمز القومي

أو الحضاري. يتحقّق هذا التجريد من خلال المقارنة الضمنية بين «البطل» رمزي صفدي وشخصيات أخرى مستقلّة عنه وقائمة بذاتها، كعزمي عبد القادر وزملائه المقاتلين، من جهة، ومن خلال موقف رمزي الساخر من وضعه، من الجهة الأخرى. بل إن الرواية تستخدم العملية الجنسية نفسها وسيلة لهذا التجريد والسخرية. فبينما يكون رمزي في أحضان باميلا الأمريكية في شقة في بيروت أثناء حرب الأيام الستة تخترق الطائرات الإسرائيلية ـ أمريكية الصنع ـ أجواء الوطن العربي المباح وتشرّد فلسطينيي الضفّة الغربية عبر الأردن شرقاً. إنّ وعي رمزي الحاد بهذه المفارقة، أي اقتداره الجنسي وكونه مهمشاً ومشلولاً في مجتمع يترنّح تحت ضربات «العدو القومي»، يضفي على الشخصية والأحداث ضوءًا ساخراً.

IV

طموح الرواية العربية الدائب في التعرض المباشر لأمور السياسة في العالم العربي محكوم عليه بالاحباط مسبقاً لعدة أسباب سأكتفي بذكر اثنين من أهمها هنا. السبب الأول هو استحالة معرفة اجراءات اتخاذ القرار السياسي لانفراد عدد محدود من المتحكمين بهذه الصلاحية وعدم خضوع مؤسسات وأجهزة السلطة لأية رقابة شعبية. السبب الثاني هو الرقابة الصارمة المفروضة على حرية التفكير والصحافة والنشر في كل ما يتعلق بطبيعة السلطة السياسية في الدول العربية بغض النظر عن شكلها، مَلكية كانت أو جمهورية. وقد يكفي للتدليل على جدّية هذا الاستنتاج الإشارة إلى ثلاث نقاط هامة.

أولاً: من الواضح أن المؤسسة العسكرية هي التي «تحلّ وتربط» في جميع الدول العربية. ومع ذلك لا نكاد نجد رواية عربية واحدة تتناول بالتحليل الدقيق والمتعمق الشخصية العسكرية النمطية[١٩].

ثانياً: كثيراً ما تلجأ الرواية العربية «السياسية» إلى موضعة أحداث حبكتها في زمن سابق لزمن الكتابة وفي عهد سياسي سابق للعهد القائم. على سبيل المثال: تدور أحداث رواية نجيب محفوظ «الكرنك» الصادرة سنة ١٩٧٤ في عقد الستينات وفي عهد عبد الناصر، كما تدور أحداث رواية حنا مينا «الربيع والخريف» الصادرة سنة ١٩٨٢ عشية حرب الأيام الستة، وأيضاً في ظل نظام سياسي سابق لزمن الكتابة.

ثالثاً: مع أن انتهاك حقوق الإنسان وتعذيب المعتقلين السياسيين أمر شائع وعادي في العالم العربي، وهو بالتأكيد أمر سياسي في الدرجة الأولى، إلّا أن الرواية العربية

«السياسية» قد تخاذلت عن توثيق هذا الموضوع الخطير وتجنّبته بشلل فاضح. وحتى الروايات التي تناولت هذا الموضوع مثل «الكرنك» لنجيب محفوظ، و«شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف، و«السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا وبعض أعمال شاكر خصباك، قد تناولته بشكل محدود ومموارب. ففي «الكرنك» رجل المخابرات المسؤول عن تعذيب مئات المعتقلين السياسيين «متقاعد» ويبدو هو نفسه ضحية للوضع الذي أنتجه. وفي كل الروايات الأخرى تبقى هوية النظام الذي يحدث في ظلّه التعذيب غائمة وغير محدّدة. وكم يبدو انتاج الخيال في هذا الصدد باهتاً إذا ما قورن بالأعمال الوثائقية التي كتبها معتقلون سياسيون مثل «شيوعيون وناصريون» لفتحي عبد الفتاح و«رسائل معتقل سياسي إلى حبيبته» لمصطفى طيبة و«الأقدام العارية» لشوقي عبد الحكيم. وربما لهذه الأسباب جميعاً استطاعت الرواية العربية «السياسية» أن تنمو وتترعرع في ظل أنظمة قمعية لا تحتمل أدنى حد من المعارضة السياسية الحقة. (قارن مثلاً وضع الرواية «السياسية» بوضع الشعر العامّي في العالم العربي)!.

ليس الغرض من هذه الملاحظات إدانة الرواية العربية لتقصيرها في إضافة الكثير إلى تراثنا المعرفي. فالخطاب الروائي جزء من الخطاب العام، وما لم تتوفر وسائل المعرفة في المجتمع فلن تتوفّر المعرفة للكتّاب وهم نتاج هذا المجتمع، وبالتالي لا يمكن أن تتوفر المعرفة في أعمال تحاكي بنية هذا المجتمع. ولهذا تبقى إشكالية المعرفة في الرواية العربية وخارجها أمراً ملحاً يقتضي إعادة التفكير والنظر.

محمد صدّيق
(جامعة بيركلي، الولايات المتحدة)

الهوامش

(١) جمال الغيطاني، «نجيب محفوظ يتذكر»، دار المسيرة، بيروت ١٩٨٠، ص ٧٨.

(٢) «دراسات في القصة العربية: وقائع ندوة مكناس»، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص ٩٩.

(٣) Roman Jakobson, «The metaphoric and metonymic poles», in Hazard Adams ed. **critical Theory since plato**, M,Y Harcourt Brau, 1971, PP. 1113 - 1117.

(٤) Fredric Gameson, «third world literature in the Era of multinational Capitalism», in **Social texts** 15 (fall 1986), PP. 65-88.

(٥) «دراسات في القصة العربية»، ص ٦٢.

(٦) نجيب محفوظ، «أتحدث إليكم»، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧، ص ٢٩.

(٧) Harry Levin, **Games Goyee** new Directions, 1961 P. 65 H.

(٨) نجيب محفوظ، «**زقاق المدق**»، مكتبة مصر، الطبعة السادسة ١٩٧٢، ص

(٩) المصدر نفسه، ص ١١.

(١٠) انظر مثلاً: ص ٦٧، ١٣٩، الخ.

(١١) ص ٦٠.

(١٢) ص ٢٧٦.

(١٣) قارن معالجة نوال السعداوي لقضية مشابهة في روايتها «**إمرأة عند نقطة الصفر**»، دار الآداب، بيروت ١٩٧٧.

(١٤) **زقاق المدق**، ص ٩٦.

(١٥) جورج طرابيشي، «**شرق وغرب، رجولة وأنوثة**»، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٧.

(١٦) الطيب صالح، «**موسم الهجرة إلى الشمال**»، دار العودة، بيروت، طبعة ثالثة، سنة ١٩٧٠.

(١٧) المصدر نفسه، ص ٩٨.

(١٨) حليم بركات، «**عودة الطائر إلى البحر**»، دار النهار، بيروت سنة ١٩٦٩.

(١٩) تجدر الإشارة هنا إلى رواية هاني الراهب «التلال» (١٩٨٨) التي تحاول معالجة هذا الموضوع.

سامية محرز

كتابة القرية في الأدب المصري المعاصر

لقد علّمنا النقد الأدبي بمناهجه ومدارسه المختلفة طرائق عديدة في التحليل والكتابة عن تمثيل مجتمع المدينة في النصوص الإبداعية. وجميعنا يعلم أنّ وجود المدينة وتطوّرها كان من أهمّ المؤثرات التي شكّلت وأثّرت على الخيال الأدبي قديماً وحديثاً، في الشرق وفي الغرب. إلاّ أنّ هذه النصوص الأدبية لا تتعامل مع المدينة باعتبارها مكاناً جامداً أو ساكناً، يتمّ تصويره وتمثيله من الخارج بل تتعامل معها في معظم الأحيان كمساحة دينامية تتفاعل مع الكاتب ورؤيته وأحاسيسه تبعاً لموقعه داخل المدينة. فيتحوّل المكان الجغرافي الخارجي الجامد إلى مجموعة من العلاقات المعقّدة والمركبة: اقتصادية واجتماعية وسياسية يعايشها الكاتب فيعيد تمثيلها وصياغتها في نصّه الإبداعي. وبقدر ما يعتمد تمثيل المدينة على موقع الكاتب داخلها، فإن ذلك التمثيل يعتمد كذلك على موقفه الإيديولوجي في هذا الموقع. وفضلاً عن ذلك فإن صياغة واقع المدينة يرتبط ارتباطاً مباشراً ووثيقاً بانتماءات الكاتب أو الكاتبة الطبقية والعرقية والجنسية التي تزداد تركيباً إذا ما نظرنا إلى الخلفية الريفية أو الحضرية. وقد يكون في كلّ ما سبق تفسير وإيضاح لتعدّد تمثيلات وتصويرات المكان الواحد في نصوص إبداعية مختلفة بحيث يصبح للمدينة الواحدة أوجه وملامح متغايرة.

ومن ثمّ فلا يمكن الحديث عن تمثيل أحادي للمدينة، فالحقيقة أننا نواجه تعدّدية هذا التمثيل: لا نقرأ المدينة باعتبارها مكاناً واحداً وإنّما بوصفها مساحة تولد خطابات متوازية متقابلة متصارعة بل ومتعارضة تثرينا نحن القراء بحيث تتكامل في أذهاننا صورتها

الحاضرة تارة والتاريخية تارة أخرى. إذن فكلّ كاتب يقوم ببناء مدينته التي قد تتشابه أو تتعارض مع تمثيل ذات المدينة عند كاتب آخر حتى يصبح تمثيل المدينة عند الكاتب بمثابة نصّ له دلالاته وأصواته وخطاباته المتميزة التي تمكننا بدورنا من قراءة كاتبها والمجتمع الذي انتجه. ومن ثمّ يصحّ القول بأننا كما نلحّ على تعددية التمثيل، ينبغي أن نلحّ أيضاً على جدليته.

لكن لماذا كلّ هذا الحديث عن المدينة وتمثيلها وكتابتها في مقال عنوانه «كتابة القرية»؟ في حقيقة الأمر قد يكون هذا الحديث بمثابة مدخل لرؤية وتحليل تلك النصوص الإبداعية التي اختارت القرية لا المدينة لتبلور أحداثها وحياة شخوصها، ذلك المكان الذي كثيراً ما ننسى أنه قائم على علاقات أخرى، ويفرض مفهوماته الخاصة عن المكان والزمان والفرد والجماعة، ناهيك عن العلاقات الإنسانية والمفهومات التاريخية والمعتقدات الجمعية وتمثيل كلّ هذا داخل النص الأدبي.

وإذا كان الدرس النقدي يمكّننا من الحديث عن نوع أو جنس أدبي نسميه «أدب المدينة» أو «قصّ المدينة» وله مميزاته ومحاوره وهمومه وإيقاعه الخاص يعبر عنها جميعاً من خلال أشكال وتراكيب وخطابات تتلاءم مع مادته وموضوعه[١]، فهل لنا أن نقوم بالمثل تجاه القرية وما كتب عنها؟ ونحن هنا لا نبغي النظر إلى القرية باعتبارها «المكان» الجغرافي الجامد الذي تقع فيه أحداث ويعيش فيه أفراد، نقوم بالكتابة عنها وقراءتها من منطلق واقع المدينة وإنّما باعتبار القرية هي المساحة الأخرى التي تفرض واقعاً آخر وطرائق تمثيل أخرى يكون منطقها بالضرورة مغايراً لتمثيل واقع المدينة.

وكما أن للمدينة وجوهاً متعددة ألا تتعدّد وجوه القرية؟ وكما تتحقق جدلية التمثيل والقراءة في العلاقة بين المدينة وكاتبها ألن نجدها متحققة فيما يتعلق بالقرية وكاتبها؟ وإلا فكيف نفسّر تمايز وتعارض تمثيل نفس القرية بين كاتب وكاتب، أو بين حقبة تاريخية وأخرى؟ وإذا ما اتفقنا على وجود ما قد نسميه «قصّ القرية» أو «أدب القرية» نفهمه ونحلله من خلال منطقه المغاير في مواجهة ذلك القصّ الآخر «قصّ المدينة» الذي غالباً ما يهيمن على اهتماماتنا وتنظيرنا نحن النقاد، ألن نخرج بكلامنا عن القرية من مفهومات يحددها واقعنا في المدينة حيث نقوم بإنتاج وترويج خطابات «نقدية» و«تحليلية» تصف القرية في معظم الأحيان بالانغلاق، والجمود، والتخلّف دون نظر إلى «آخريتها» التي قد تتطلب خطاباً نقدياً بديلاً؟

وهذا المنظور الذي نطرحه، منظور «قصّ القرية» أي التعامل بالقراءة والتحليل

مع كوكبة من النصوص الأدبية التي تختار القرية مكاناً لتحققها، لا بّد أن يمكننا من قراءة تاريخ كتابة القرية في مصر، ذلك التاريخ الذي من المحتمل أنه بدأ برواية «زينب» لمحمد حسين هيكل ويستمر إنتاجه حتى الآن. ومن هذا المنطلق يصبح ذلك الكيان الأدبي من أهمّ المصادر لفهم واقع المجتمع المصري بمتغيراته وتناقضاته. فالقرية المصرية وقصّها بمثابة جزء جوهري في بلورة نوع من المعرفة عن مجتمع بأكمله: هو رؤيته لذاته وللآخر، تمثيله لواقعه الحضاري والثقافي والتاريخي وتصوّراته عن المستقبل.

وإذا كانت المدينة قد هيمنت على وسائل الإنتاج الأدبي عامة فلن يغيب عن أذهاننا أن الريف المصري والقرية المصرية هما اللذان أمدّا وما زالا يمدّان هذا الإنتاج ووسائله بالمهارات والقدرات الأدبية والإبداعية. فالقرية المصرية هي منبت الكثيرين من مبدعي ومفكّري مصر، بدءاً بطه حسين ووصولاً إلى مبدعي الأجيال اللاحقة أمثال عبد الرحمن الشرقاوي، عبد الحكيم قاسم، خيري شلبي، محمد مستجاب، يحيى الطاهر عبدالله، يوسف القعيد، سعيد الكفراوي على سبيل المثال لا الحصر. وفي معظم الأحيان أدت ظروف الحياة بهؤلاء الأدباء والمبدعين إلى الغياب الجغرافي عن القرية. إلا أن هذا المكان الغائب فعلاً نجده شديد الحضور على المستوى الوجداني المتحقّق في كتاباتهم عنه ومن أجله.

وفضلاً عن ذلك، فالقرية المصرية كثيراً ما استقبلت المبدعين سواء كانوا من المدينة أو من أصل ريفي، جاؤوا إليها موظفين في مناصب حكومية وإدارية وعملية. فأصبحت تجربتهم في القرية المصرية محور كتاباتهم وتجاربهم الإبداعية في أعمال كثيرة نعتبرها اليوم من أهمّ النصوص المتاحة على الساحة الأدبية العربية. ومن أمثال هؤلاء توفيق الحكيم، يحيى حقي، يوسف إدريس، صبري موسى وغيرهم. وعلى الرغم من تباين وتفاوت الاتجاهات الإيديولوجية والظروف الاجتماعية والثقافية بين هذه الأجيال، على مرّ التاريخ، إلا أنهم قد أسهموا جميعاً ـ كلّ بطريقته ـ في إنتاج «قص القرية» في مصر وبلورة خطابات متميزة عنها.

وقد عني النقد الأدبي بأعمال عدد من هؤلاء المبدعين في دراسات تناولت أعمالهم باعتبارها نصوصاً مفردة، وبعضها تناولها باعتبارها أمثلة على التطور العام في كتابة الرواية والقصة في الأدب المصري ودراسات أخرى تناولتها للتعريف باتجاهات معينة في تاريخ الأدب الحديث (الرومانسية، الواقعية، الرمزية، الحداثية وما بعدها.. إلخ). وهناك كتابات تقف عند تطوّر جنس أدبي بعينه (الرواية، القصّة، الأقصوصة.. إلخ)، ذلك

بالإضافة إلى الدراسات التي تجمع بين نصوص مفردة تحت مظلّة الموضوع أو «التيمة» دون الانتباه إلى العوامل التاريخية والإيديولوجية التي شكّلت هذه النصوص وأنتجتها.

وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسات جميعها، فإن هذا البحث سيحاول طرح قراءة بديلة لتلك المادة الإبداعية فننظر إليها باعتبارها «كياناً دالاً» لا نصوصاً مفردة. وهذا المنظور يساعدنا على رصد ما قد طرأ على هذا الكيان من متغيرات. وإذ يركز هذا البحث على نماذج من «قصّ القرية» تعقب أعمال راوي القرية الراحل يوسف ادريس، فإننا سنحاول بالمثل وضع هذه النماذج في موقع الحوار والتواصل أو الانحراف عما سبقها من نصوص تمثل القرية المصرية وتصويرها.

ومما لا شك فيه ان هذا الإنتاج الأدبي يتميز بالقياس إلى ما سبقه بكونه إنتاجاً ثقافياً بلورته طبقة متوسطة صغيرة تكوّنت في أعقاب ١٩٥٢، وانتفعت بما أتاحته لها تلك الحقبة التاريخية. فلسنا بصدد أعمال كتبها قلة من الشخصيات الاستثنائية التي أتاح الحظ أو التاريخ أو العوامل المادية الخروج على أنماط حياتها التقليدية عن طريق السفر والدراسة في الخارج، فاتخذت من هذا الآخر الغربي مثالاً أو قدوة. ولكن النماذج التي يستخدمها بحثنا هذا تجيء من صميم إنتاج جيل تكوّن ونضج على ثقافة محلّية أصيلة في فترة قد تمثّل انغلاقاً يتباعد عن «المثال» الغربي الذي سرعان ما توارى كعامل من العوامل المألوفة في تكوين المثقف المصري. ومع هذا التكوين الجديد تتبدل معالم العلاقة بين المبدع ومجتمعه ويتبلور موقعه المغاير داخل هذا المجتمع. ومن ثم أصبح من الضروري، بل من البديهي، أن نعيد قراءة تمثيل الواقع ـ واقع القرية فيما يخص هذا البحث ـ لكي تتضح لنا مراحل كتابتها.

والنماذج التي اخترناها للتحليل هي: «أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم[٢] «الطوق والإسورة» ليحيى الطاهر عبد الله[٣]، «ديروط الشريف» لمحمد مستجاب[٤] و«العراوي» لخيري شلبي[٥]. وقد يسبب هذا الخلط بين ما قد تعارفنا عليه في التقليد الأدبي والنقدي باعتباره «رواية» أو «قصة» قصيرة أو طويلة كثيراً من التساؤلات. إلا أن هذه الاختيارات، كما سنشرح في ما بعد، لها علاقة مباشرة بما قد أوضحناه من قبل بالنسبة إلى تمثيل واقع القرية وكتابته من منطلق ذلك المكان الديناميكي ومنطقه وإيقاعه. وإن نظرة فاحصة إلى هذه النصوص تضعنا في قلب إشكالية الأجناس الأدبية التقليدية، إذ تحثّ هذه النماذج قارئها على التخلي عن موقفه التقليدي في التعريف بالأجناس الأدبية وتصنيفها وتطرح نفسها كأشكال وطرائق بديلة لكتابة القرية المصرية وقراءتها.

ولا بد من وقفة قصيرة عند السِيَر الذاتية لهؤلاء الكتّاب، إذ أنها تفصلهم إلى حدّ كبير عن أجيال المبدعين الذين سبقوهم. أمامنا طفولة متواضعة في القرية ثم ارتحال إلى المدينة في مقتبل الشباب غالباً ما عمل على تهميشهم بحيث يصبحون «مطاريد» المؤسسة الثقافية والسلطة السياسية. إلا أنهم لا ينقطعون عادة عن قراهم وأهلهم الذين يتراءَوْن لهم دائماً ويتصدّرون معظم كتاباتهم. الكاتب الوحيد الذي امتدّت هجرته وطالت في الغرب، هو عبد الحكيم قاسم الذي أمضى عشر سنوات في ألمانيا على وجه التحديد. إلا أن تجربته هذه بعيدة كل البعد عن تجربة كتلك التي خاضها طه حسين، على سبيل المثال. فالأخير خرج طالباً العلم وعاد إلى بلده ليتألّق في مناصب رسمية عديدة. أما الأول فخرج من بلده محبطاً هارباً مثله مثل الكثير من المثقفين المصريين أثناء الفترة الساداتية في مصر. لقد عرف غربةً قاسياً وعاد إلى مصر فلاحقه المرض ثم الموت المبكر. أما الآخرون الذين انتهت حدود ارتحالهم عند القاهرة فظلوا مثله على الهامش، يرتزقون من وظائف حكومية صغيرة، عدا يحيى الطاهر عبد الله الذي لم يعمل قطّ وتوفي مبكراً عام ١٩٨١ في حادث سيارة أليم. وتمثل أعمال هؤلاء الأدباء الأربعة قرى مصر في دلتاها وصعيدها. فعبد الحكيم قاسم وخيري شلبي يكتبان عن قراهما في الشمال أما يحيى الطاهر عبدالله ومحمد مستجاب فقد اتخذوا من الجنوب ـ مسقط رأسيهما ـ مادتهما الإبداعية.

وإذا كان عقد الستينات في مصر قد تميز في أذهاننا جميعاً بالتجديد في محاور القصّ التقليدية ومحاولة صياغة لغة وأشكال قصصية جديدة تعبر عن واقع سياسي واجتماعي متغير ومليء بالتناقضات، استدعى التعبير عنه الخروج عن المتعارف عليه لدى المؤسسة الأدبية والنقدية، فإننا نجد في النماذج التي اخترناها لبحثنا هذا، والتي تمثل فترة ما بعد الستينات، تأكيداً على هذا الموقف التجددي الثائر على ما هو تقليدي. فهذه النصوص تقدم فهماً جديداً ووعياً مغايراً لمفهومات «الرواية» و«القصة» وموقف الكاتب من عالمه ومادته التاريخية والإبداعية واللغوية جميعاً.

وفي واقع الأمر، فإنّ هذه النماذج تعتبر بمثابة محاولة لإنقاذ القرية المصرية من ألوان التمثيل التي طالما عرفناها بمصطلحات مثل «الرومانسية» و«الواقعية الاشتراكية» مؤكدة بذلك إعادة تعريفها للعلاقة بين الذات والعالم وإعادة صياغتها لموقع الفرد من الجماعة وبحثها الجادّ في الوصول إلى أشكال وأساليب جديدة للتعبير عن كلّ ذلك داخل النصّ الأدبي.

ومما يميز هذه النصوص اختفاء تلك الذات الاستثنائية التي تتصدّر العالم داخل النصّ (ذات الراوي) وخارجه (ذات المؤلّف) فهي التي تقرؤه وتعرفه وتصدر عليه أحكاماً من وجهة نظر تقع خارجه وتفشل في الالتحام معه. تلك هي الذات الاستثنائية التي ألفناها ـ على سبيل المثال ـ عند طه حسين في «الأيام» و«دعاء الكروان»، أو عند توفيق الحكيم في «يوميات نائب في الأرياف». وبدلاً من أن تكون الذات بمثابة الإطار الذي تصبّ قراءة القرية داخله كما وجدناها عند عبد الرحمن الشرقاوي في روايته «الأرض» تصبح الذات جزءاً من الواقع، تتفاعل معه ويتفاعل معها دون رفضه أو تمجيده أو الحكم عليه. وتتلاشى المقارنات مع الآخر في المدينة الكبرى أو في الغرب، بل إنهما عند حضورهما لا يمثّلان تلك القدوة التي يجب احتذاؤها للخروج من «التخلّف» و«الجهل» و«الجمود»، وهي الصفات التي طالما لازمت تصوير القرية المصرية.

إننا نرى في هذه النصوص ذاتاً واعية بموقعها، تقف داخله لا خارجه، تتلاحم مع الجماعة في محاولة لتمثيلها والتعريف بنفسها من خلال ذلك التمثيل. فتصبح الجماعة في القرية هي البطل بل والبطل المضادّ أيضاً! وتتباعد محاور النص عن استثنائية الفرد وتقترب من استثنائية الجماعة، فننتقل بذلك من السيرة الفردية إلى السيرة الجمعية، من الصوت الأحادي إلى أصوات جماعية. ومع كل هذه المتغيرات تولد لغات وخطابات جديدة تحاك بها ومن خلالها أشكال أدبية مغايرة تتفاعل مع الواقع الذي تعيد صياغته وتمثيله.

ومن هنا قد يتّضح اختيارنا وما قد يبدو خلطاً بين ما هو متعارف عليه في الأجناس الأدبية من «رواية» و«قصة» قصيرة. فهذه النصوص التي اخترناها نماذج، كلها «روايات» لا بمعنى ترجمة التعريف الإنكليزي (novel)، وإنما بالمعنى العربي للكلمة، فهي تروي وتسرد وتحكي حكاية القرية دون أن تحدّدها بما ألفناه من بداية ووسط ونهاية، أو من شخصيات محورية نركّز على مسارها وتطوّرها دون غيرها. إنها في حقيقة الأمر نصوص لا تفرض «حبكة» على عالمها بل ترويه رواية تعتمد أساساً على انفتاح ذلك العالم لا انغلاقه، استمراره وتواصله وتبدله لا انقطاعه وانتهائه، وهي في كل ذلك تلحّ على آخرية عالم القرية لا على تخلّفه. ومن هذا المنظور، يتّضح للقارىء أنّ هذه النصوص تعتمد، إلى حد كبير، على تقنيات الملحمة تارة والسيرة الشعبية أو الحكاية الشفهية تارة أخرى.

وبالنظر إلى شخصية الصبي عبد العزيز، في نص «أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم

قاسم، نجدها شخصية تتعدى حدود ما تفرضه القراءة التقليدية للنص الذي يحتويها فتظهر في نصوص أخرى للكاتب («الأشواق والأسى»، «الأخت لأب» و«المهدي») فتتشابه في ذلك، وشخصية ستيفن ديدالوس في نصوص الكاتب الإيرلندي جيمز جويس، وبقدر متابعتنا لهذه الشخصية ولتطور وجهة نظرها ـ وهنا وجه الاختلاف مع نصوص جويس ـ نتابع أيضاً تطوّر وتبدّل العالم الذي تعيش فيه وتتفاعل معه داخل نصّ «أيام الإنسان» وخارجه. ومن هذا المنطلق، يصعب تصنيف «أيام الإنسان» على أنها «رواية تكوين الشخصية» أي (bildungsroman) حيث يكون المحور الرئيسي للنص هو متابعة تطور ونضج شخصية البطل على وجه الخصوص. ويكون من العسير أيضاً تناول شخصية عبد العزيز في «أيام الإنسان» باعتبارها تمثل شخصية «البطل المعضل» في تعريف لوسيان غولدمان، تلك الشخصية التي قد نصفها بالتوتر وإشكالية علاقتها كفرد بالجماعة التي تحاول تمثيلها. فعبد العزيز تتضح معالم شخصيته وموقفه من مجتمعه المتغير على مدى أكثر من نص لقاسم. ونقطع نحن القرّاء رحلة طويلة معه من «الاخوان» المتصوفة في «أيام الإنسان» حيث الدفء والمحبة والأخوة إلى «اخوان» ذوي سمات مختلفة في نصّ «المهدي» حيث الخوف والإرهاب والفساد. وتفرض علينا هذه الرحلة إعادة قراءة لنصّ «أيام الإنسان» الذي اعتبرناه «رواية» لها بداية ونهاية تقليديتان، إذ نكتشف أنّ النص أول جزء في ملحمة طويلة همّها الأساسي ليس رصد تطوّر شخصية عبد العزيز بل تقديم شهادة يملؤها الأسى على المتغيرات التي أصابت الجماعة وبدّلت العلاقات في القرية. وبهذا البعد يتحول نصّ قرأناه باعتباره سيرة ذاتية فردية إلى سيرة جمعية تؤرّخ أولاً قبل أن تصدر أحكاماً، وتدخل جماعة «اخوان» المتصوفة في موقع المقارنة مع غيرهم من «الاخوان» فتصبح رؤيتنا ـ ورؤية عبد العزيز أيضاً ـ للجماعة الأولى أكثر إيجابية وأكثر اتصافاً بالحنين. ومن الجدير بالذكر أن نص عبد الحكيم قاسم يبدو وكأنه يدخل في حوار مع نص سيرة ذاتية آخر تصدّرته ذات البطل لتحكم أحكاماً صارمة على جماعة متصوفة أخرى. ففي نصّ «أيام الإنسان»، نسمع والد الصبي عبد العزيز يقول له: «ما هكذا يقرأ الشعر يابني. . .» (ص ٢٣). وكيف نقرأ هذه الجملة دون أن نتذكر جملة طه حسين الشهيرة في سيرته «الأيام» حينما يقول له والده: «ما هكذا تؤخذ اللقمة يابُني. . .» (ص ٢٣). وفي تكرار تركيبة هذه الجملة، على لسان الأب أيضاً، في نصّ قاسم المتأخر شبه إعلان منذ البداية أن «أيام الانسان السبعة» ستحاور نصّ طه حسين وموقفه من عالمه، وستعيد كتابة تاريخ الجماعة الصرفية من الداخل، تلك الجماعة التي حكم عليها طه حسين ـ من الخارج ـ بالشعوذة والسحر والتخلّف. فيجيء نصّ «أيام الإنسان» في

صميم بنائه من سبعة فصول، موازياً في اتجاه معاكس لمدارج التجربة الصوفية ذاتها (فالنصّ يعبّر عن تدهور الجماعة التي تصعد في معارج الحضرة) ومعبراً عن إيقاع لغتها.

إنّ نصّ عبد الحكيم قاسم يصوّر، إذن، تاريخ الجماعة الصوفية واضمحلالها متتبعاً تحركاتها من القرية إلى مدينة طنطا وتفكّكها بمضيّ الوقت، وموقف عبد العزيز المتغيّر منها، مركزاً عليها دون غيرها من العلاقات في قريته. بيد أن نصّ خيري شلبي «العراوي» الذي قد يبدو هو أيضاً، للوهلة الأولى، سيرة ذاتية مفردة يوسع من اهتماماته فيحاول رسم صورة لقريته تلحّ على تعددية الجماعات داخل القرية الواحدة وتمايزها. وإذا كان المؤرخون العرب قديماً وحديثاً قد اهتموا بكتابة خطط للمدن العربية والإسلامية الكبرى فقد نكتشف أن نص «العراوي» يقوم بالمثل تجاه القرية التي يصوّرها. فمن خلال وجهة نظر ذلك الصبي الذي يحوك العراوي في دكان «المعلم سعد الله» الترزي في قرية «شباس الخط» نتعرّف إلى تاريخ «العزب» المختلفة وموقعها الجغرافي وميزاتها وسكانها وتاريخ العائلات المتنازعة على السلطة فيها، وموقف الآخرين منها.. إلخ. ومؤرخنا في هذا النصّ هو الصبي الذي يستعين في كثير من الأحيان، في رواية الأحداث التاريخية للقرية، بعجوز القرية الحكيم «عمّك أبو سماعين» مبرزاً بذلك اتجاه النصّ في التأريخ للمكان والجماعة. إن النصّ لا يركز على شخص الصبي، حائك العراوي، باعتباره جزءاً من ذلك الوجود الجمعي حتى يبدو للقارىء أنّ وجوده كراوٍ للنصّ يعتمد على وجود الجماعة. وإن كانت هناك قصة يحكيها الصبي، فهي قصص الآخرين التي من خلالها تتشكل ذاته وتتبلور. فتختفي إذن من السيرة الذاتية تلك الذات الاستثنائية التي تعرف بنفسها وإنجازاتها بمعزل عن المجتمع الذي أنتجها، تلك الذات التي تقف موقف العداء والمحاكمة من الجماعة التي خرجت عليها.

وإذا كان صبينا راوي نص «العراوي» قد نجح في عمله في دكان الترزي حائكاً للعراوي فهو ينجح بالقدر نفسه في حياكة هذا النصّ الأدبي. فالدنيا، كما يقول له أبو سماعين، «ثوب قديم نعيد نسجه من جديد...» (ص ١٠٧). وأهمّ ما في الثوب، كما علمه الأسطى «سعدالله»، العراوي التي بدونها لا يكتمل الثوب ولا تتضح معالمه. فنجد الصبي في حياكته للنصّ مركزاً على «عراويه» أي أنه «يغرز إبرته» في قصّة ما، لا يتركها حتى ينتهي منها، ثم يبدأ أخرى وينهيها فتبدو لأول وهلة وكأنها منفصلة عن السابقة، ضئيلة الأهمية بالنسبة إلى النصّ ككل، مثلها في ذلك مثل العروة الصغيرة على واجهة السترة. إلاّ أنّنا نكتشف مع قراءتنا للنصّ أنّ هذه «العراوي» القصصية وإن بدت

منفصلة، ضئيلة الأهمية، هي في حقيقة الأمر أهمّ ما في الثوب القصصي، بل إنه لا يكتمل ولا يتضح بدونها. فمن خلال هذه العراوي نتعرف إلى تاريخ «شباس الخط» وأصلها الفرعوني، وتاريخ عزبها وأحيائها وعلاقة مسلميها بأقباطها ودورهم معاً في المقاومة الوطنية ضد الاستعمار، ثم مقاومة أهلها لوطأة «السوايفة»، تلك العائلة التي توارثت «العمودية» في القرية.. إلخ. كلّ ذلك، نستكشفه من خلال «روايات» أبو سماعين تارة وحكايات وذكريات الراوي تارة أخرى. إنّ القرية تصبح البطل الذي من أجله يكتب النصّ والذي من خلاله تكتب الذات. ويجد القارىء نفسه بصدد نمط مغاير «للرواية» وبنائها، نمط يتفاعل مع بناء واقع القرية ومحاوره دون إقحام «حبكة» خارجية ما على تمثيله.

وفي واقع الأمر يتشابه موقف خيري شلبي من قريته في الدلتا وتصويره لموقعه داخلها في استراتيجياته القصصيّة وموقف محمد مستجاب من قريته «ديروط الشريف» في صعيد مصر. فنصّ مستجاب الذي طالما صنّفناه باعتباره «مجموعة قصص قصيرة» هو في واقع الأمر مثل آخر «للعراوي» التي لا يكتمل «الثوب» بدونها. وعلى الرغم من أن «القصص» المكونة لنصّ «ديروط الشريف» كتبت على فترات متباعدة تبدأ في السبعينات وتمتد إلى الثمانينات إلا أنها جميعاً تحكي عن قرية واحدة هي «ديروط الشريف». وليس ذلك السبب الوحيد لقراءة هذه «القصص» باعتبارها فصولاً متتالية ومتشابكة في رواية مستمرة، عبر السنين، عن القرية. فهناك حقيقة أخرى يعيها الكاتب تماماً وهي أنه ـ كما يعلم البعض ـ اختار أن ينشر مجموعة «القصص» الخاصة بقريته في كتاب مستقل لم يرد به ما كان يكتبه في الفترة ذاتها عن تجربته في المدينة. وقد يكون في اختياره هذا تأكيد على ما أشرنا إليه في بحثنا من تمايز بين «قصّ المدينة» و«قصّ القرية».

وفضلاً عن ذلك، نجد أنّ مستجاب حريص على تنبيه قارئه إلى كيفية استيعاب نصوصه وفهمها. فقد جرت العادة أن تحمل المجموعات القصصية عنوان إحدى القصص داخلها، ولكن مستجاب يحبط توقعات القارىء ويعيد توجيهها. فليس بالمجموعة «قصة» تحمل ذلك العنوان، بل هناك نص قصير يبدو وكأنه تذييل «للقصص» التي سبقته عنوانه «ديروط الشريف». وفي هذا النص يعرّف مستجاب بقريته تعريفاً تاريخياً مستنداً في ذلك إلى مراجع قبطية وعربية، قديمة وحديثة. وفي اعتقادنا أن هذا التذييل المعتمد من جانب الكاتب لنصوص كتبها على فترات متفرقة يفرض على القارىء إعادة قراءة «القصص» المنفصلة باعتبارها فصولاً متلاحقة في تاريخ «ديروط الشريف»

نتعرّف داخلها إلى أوجه القرية المتعددة.

أما كاتب هذه القرية وراوي تاريخها فيصنع منها في خيال قرّائه كياناً حياً يتحرك ويفكر ويعيش كأنه شخص واحد فتصبح البطولة واللابطولة للقرية وحدها. ومما يزيد من إحساسنا بشخصية القرية المتميزة استخدام مستجاب المتكرر للصيغ المفردة في القصّ عنها. أما في تصويره للقرية باعتبارها كياناً واحداً وتسليطه الضوء على جماعية صوتها ومواقفها فيلجأ مستجاب لصيغ الجمع. ففي نصّ «موقعة الجمل» نرى القرية عند «القيالة» قد «هجعت دون نوم تحت الحوائط وبجوار الأزيار ولم يكن في الجو نسمة واحدة يمكنها أن تزيح الجبل من فوق الصدر». («موقعة الجمل»، ديروط، ص ١٥) ولكن القرية سرعان ما تتحرك كتلة واحدة في اتجاه بيت عائلة الجمل، فنراها تقتل دون رحمة وتنهال البلط والفؤوس وتتلاحم وتستمرّ تمزق دون أن يميز القارىء في كلّ ذلك فاعلاً سواها. («موقعة الجمل»، ديروط، ص ١٨) وفي «كوبري البغيلي»، يصارحنا الراوي بأن قريته «كسرت. . كل القواعد المجهولة فقتلت واحداً من رجالها: قتلته في فراشه وحطمت جمجمته وقدمته في الصباح لضابط المباحث العنيد» («كوبري البغيلي»، ديروط، ص ٣٠). وعلى اثر ذلك تدخل القرية ـ ومعها راوي القصة ـ في مواجهة متعمدة مع الضابط: «وظللنا أياماً نداور الضابط ونتهرب منه ونضع بين يديه وفي أوراقه إجابات ماكرة لأسئلة حانقة، فاضطر أن يداهم البيوت ويفتح الدواليب. . .». («كوبري البغيلي»، ديروط، ص ٣٠).

وفضلاً عن ذلك، فإنّ مستجاب يخرج بقريته من الكتابة عنها من منطلق أحكام المدينة ومنطقها، فهو لا يحدثنا عن «خرافات» القرية، بل يكتب من خلال اساطيرها ووعيها الجمعي فيصبح المبرر الوحيد لوجود النصّ الأدبي ذاته هو «واقعية» تلك الأساطير ومحوريتها في تمثيل القرية والكتابة عنها. ويبدو ذلك جلياً في المثال الآتي: «ذلك أن كوبري البغيلي ـ يا مؤمنين ـ مسكون، يقيم تحت إبطيه ـ منذ أبد الآبدين ـ ثلاثة شياطين وعبدة سوداء وقرد، وروى من نثق فيهم أنهم رأوا بعيونهم الشياطين والعبدة والقرد يخرجون من تحت الكوبري ويلعبون الحجلة فوق سطحه، ويقال إن الشياطين ـ بسم الله الرحمن الرحيم ـ يمارسون ألعاباً أخرى مع القرد والعبدة السوداء. . .» («كوبري البغيلي» ديروط، ص ٣٠).

وإذا كانت المدينة في الأعمال الأدبية قد هيمنت بشكل عام على تمثيل الوطن ككل كما هو ملاحظ عند نجيب محفوظ على سبيل المثال، فنجد ان نصوص مستجاب خاصة

«القربان» و«عباد الشمس» قد انتزعت هذه المكانة للقرية وجعلت منها رمزاً لما قد أصاب الوطن:

«قريتي خرست، انشل لسانها وذابت حراشيفه وفشل في صنع أي حرف من تلك الحروف العظيمة التي تكوّن الكلام . .» («القربان»، ديروط، ص٤٨).

(. . .)

«. . . الذي يهمها هو لسانها . . قرية متاجرة كل كبارها أعيان وتجار . . . يعتمدون أول ما يعتمدون على تلك العضلة الكنز: اللسان . . . هذا اللسان العريق . . . لسان حلو متفتح يتغنى بالموال . . . سلس طروف لين مسرور يتقلب في أعماق الحكمة والأساطير والحكايات، فلكم غزا أبو زيد ـ على لسان قريتي ـ الأصقاع والمدائن فانتصر . . .». («القربان»، ديروط، ص ٥٠ ـ ٥١).

وإذا كانت قرية مستجاب قد فقدت لسانها الذي يحكي الأساطير والحكايات، فرواية يحيى الطاهر عبد الله «الطوق والإسورة» تستعيد ذلك اللسان المفقود الذي يرثيه راوي مستجاب في «القربان» وتعيد تمثيل تلك الشفاهية داخل النص الأدبي المكتوب. وفي حقيقة الأمر يشهد تاريخ ومراحل كتابة «الطوق والإسورة» على اقتراب بنائها وأسلوبها وإيقاع لغتها اقتراباً وطيداً من السيرة الشعبية والحكاية الشفهية. فهذا النص الذي نشر سنة ١٩٧٥ كان يحيى الطاهر قد حكاه من قبل في صور أقل تفصيلاً واستطراداً كجزء من نصوص مجموعته «الدفّ والصندوق» الصادرة عام ١٩٧٤. وقد يتذكّر القارىء أنّ في المجموعة الأخيرة هذه «قصّتين» هما «الشهر السادس من العام الثالث» و«الموت في ثلاث لوحات» تمثلان «الرواية» الأولى لتلك السيرة المطولة التي تعاد حكايتها في «الطوق والإسورة». كل ما في الأمر أن راوي نصّ «الطوق والإسورة» قد أدخل مقاطع جديدة على السيرة التي حكاها لجمهوره من قبل، مقلداً في ذلك الراوي الشعبي في روايته الشفهية المتعددة لسيرة أبو زيد الهلالي التي قد يطيلها أو يوجزها دون أن يغير من الإطار العام للحكاية. فالبداية في نصّ «الشهر السادس» المنشور عام ١٩٧٤ تأتي على ما يلي:

«مع رجال التراحيل رحل مصطفى . . وهو بعد صبي . . مر عام والثاني يطوي آخر أيامه، وما من خبر عن الغائب الغالي». («الشهر السادس»، الدف والصندوق، ص ١٢٨).

أما بداية نصّ «الطوق والإسورة» الذي نشر عام ١٩٧٥، فهي كالآتي: «مع الرجال رحل مصطفى إلى السودان، وهو بعد صبي. مر عام والعام الثاني يطوي شهره الأخير، وما من خبر عن الغائب الغالي». («الطوق والإسورة» ص ٣٤٥).

وتتوالى المقاطع في «الطوق والإسورة» محاكية المقاطع في النصوص السابقة عليها، تطوّرها تارة وتوجزها تارة أخرى عاملة باستمرار على تثبيت الإيقاع الشفاهي المحكي من خلال تكرار التراكيب اللغوية وموازاتها والالتزام بإيقاعها الموسيقي: «صار بعد العمر الذي مرّ كالقفة، ترفعها من مكان به شمس، وتضعها بمكان به ظلّ، يرقب الشمس الجارية في السماء، ويصرخ، في وقت: «أبغي الشمس» ويصرخ في وقت آخر: «أبغي الظلّ» - هكذا طوال النهار، هكذا يمرّ النهار، وهكذا تمرّ الأيام التي تطوي الأعمار: هي وابنتها تحملان القفة.. من الشمس إلى الظل.. ومن الظل إلى الشمس - لكنه رجلها في الحلال ووالد مصطفى وفهيمة.» («الطوق...» ص ٣٤٥).

وكما يفرض مستجاب منطق قريته ويكتب من خلاله في «ديروط الشريف»، نجد يحيى الطاهر يفعل المثل في نصّ «الطوق والإسورة». فالعالم الذي يقصّ عنه يغلب في «تحليل» وفهم الواقع ما هو أسطوري خرافي ويقصي «المنطقي» الغريب عن واقعه، كما نراه متجلّيا في المثال الآتي:

«سقط الظلّ على الفناء فجأة، خمن الشيخ الفاضل بعمله أنّ ملاك الموت قد حضر. وقالت حزينة المحنّكة: «نعم هو ملاك الموت». وظنّت فهيمة من غفلتها أن الشمس سقطت هناك خلف جبل الغرب، لكنها أغمضت جفنيها - مثل أمها والشيخ الفاضل - لتحمي عينيها - فالتراب مهتاج من ضرب الجناحين الكبيرين.» («الطوق...» ص ٣٥٥).

ومن الجدير بالذكر أن الفقرة السابقة تجعل من «منطق» الصغيرة فهيمة «غفلة» نراها تفيق منها لتتفاعل مع واقع آخر هو واقع حضور ملاك الموت الذي تبدأ في فهمه واستيعابه من خلال أقوال وأفعال الأجيال السابقة عليها المتمثلة في الشيخ الفاضل وأمها. فتدخل الصغيرة بذلك في دائرة الأسطورة التي من خلال منطقها يكتب النصّ.

وفي واقع الأمر أن مسألة الدائرية هذه لها علاقة مباشرة بعنوان رواية يحيى الطاهر وبنائها. فالطوق دائري والإسورة كذلك، والنص مبني على هذه الدائرية تتوالى فيه مسيرة الأجيال والشخصيات كما لو كانت دوائر هي الأخرى. وبالمثل تتوالى المقاطع المستقلة/

المتصلة المكّونة للنصّ بحيث تصبح هي الأخرى دوائر صغيرة ـ قد تزيد وقد تنقص ـ داخل دائرة السيرة الكبرى. وفي اعتقادنا أنّ هذه الدائرية التي تحدّد عالم النصّ تشير إلى «آخرية» واقعه لا إلى انحساره وانغلاقه. فالكاتب لا يجهر بموقفه من هذا العالم ولا يقف منه موقف الناقد الصارم وإنما يمثله في آخريته من خلال منطق تلك الآخرية.

ونظراً للمساحة المتاحة لنا في هذا البحث لن نستطيع الخوض في قراءة أكثر اشتباكاً مع النصوص المختارة. ويكفينا في هذا الصدد أننا قد حاولنا طرح منهج بديل في تحليلها واستيعابها يحرّرها من تلك التصنيفات النقدية التقليدية التي كثيراً ما أدّت إلى احتواء هذه النصوص وتحديدها فإذا بنا نضلّ الطريق في قراءتها ونصدر عليها أحكاماً بعيدة تمام البعد عن منطقها وآخريتها. وقد نسأل أنفسنا: لِمَ التمسّك بالتصنيف والأجناس التقليدية باعتبارها المدخل الأساسي في القراءة ونحن بصدد نصّ يعلن ثورته على هذه التصنيفات؟ لماذا نقحم كل تلك النظريات على نصوصنا فلا نترك لها المساحة الملائمة لكي تنظر هي لنفسها من الداخل؟ هذه أسئلة ملحّة في درسنا الأدبي حتى لا تصبح قراءتنا لذاتنا قراءة مشوّشة تعمى عن واقعنا أكثر مما توضحه وتنيره.

سامية محرز
(مركز الدراسات العربية والاسلامية ـ الجامعة الأميركية في القاهرة)

الهوامش

(١) انظر على سبيل المثال الأعمال الآتية:

Michael c Jayne & Ann Chalmers Watts eds., Literature and the Urban Experience (N J: Rutgers University Press, 1981); Graham Clarke ed., The American City. Literary and Cultural Perspectives (London: Vision Press, 1988); Blanche Housman Gelfant, The American City Novel (Norman: University of Oklahoma Press, 1954); Burton Pike, The lmage of the City in Modern Literature (Princeton: Princeton University Press, 1981); Roger Chemain, La ville dans le roman african (paris: L'Harmattan, 1981); Bobby J. Chamberlain, The City in the Latin American Novel (Michigan: Michigan State Univerity, 1980).

(٢) عبد الحكيم قاسم، «أيام الإنسان السبعة»، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨، الطبعة الأولى ١٩٦٩.

ولد عبد الحكيم قاسم عام ١٩٣٥ في قرية المندرة بطنطا وتوفي في القاهرة عام ١٩٩٠. جاء من قريته إلى القاهرة في الخمسينات حيث عمل في عدد من الوظائف الصغيرة. أكمل دراسته متأخراً وحصل على شهادة الحقوق من جامعة الاسكندرية عام ١٩٦٨. وكان قاسم عضواً في عدة تنظيمات يسارية أدى انتسابه لها إلى اعتقاله وسجنه من ١٩٦١ ـ ١٩٦٤. وبعد خروجه من السجن عمل في عدة وظائف صغيرة ثم سافر إلى ألمانيا عام ١٩٧٤ ولم يعد إلى القاهرة حتى عام ١٩٨٥. وقد بدأ كتابة القصص القصيرة في منتصف الستينات ونشرت له أول رواية «أيام الإنسان السبعة» في عام ١٩٦٩. ومنذ ذلك الوقت نشرت له عدة

مجموعات قصصية وروايات قصيرة منها «الأشواق والأسى»، الأخت لأب»، المهدي»، «طرف من خبر الآخرة» وكان أخرها «ديوان الملحقات» الذي نشر عام ١٩٩١ بعد وفاة الكاتب.

(٣) يحيى الطاهر عبدالله، «الطوق والإسورة»، في الأعمال الكاملة، القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٣، الطبعة الأولى ١٩٧٥.

ولد يحيى الطاهر عبدالله عام ١٩٣٨ في قرية الكرنك في صعيد مصر وجاء إلى القاهرة في عام ١٩٦٤، وكان قد حصل على شهادة زراعة متوسطة. وقد تميز عقد الستينات في مصر بظهور عديد من الكتاب والشعراء المجددين كان كاتبنا مع صديقيه الشاعرين أمل دنقل وعبد الرحمن الأبنودي من بينهم. لم يكمل يحيى الطاهر دراسته ولم تكن له في القاهرة وظيفة تمده بدخل ثابت فعاش في المدينة على هامش مؤسساتها ولكن في قلب حياتها الثقافية والأدبية. وقد تميز يحيى الطاهر بحفظه للنصوص التي يكتبها فكان يرويها مثلما يروي الراوي الشعبي الحكايات والسِّير الشعبية. وقد اعتقل عبدالله هو الآخر عام ١٩٦٦ وأمضى في السجن ما يقارب العام. وكان عبدالله قد نشر أول قصة قصيرة عام ١٩٦١ وتوالت بعد ذلك ثماني مجموعات قصصية منها «أنا وهي وزهور العالم»، «ثلاث شجرات تثمر برتقالاً»، «الدف والصندوق» وروايته «الطوق والإسورة» و«حكاية على لسان كلب» التي نشرت بعد وفاته في حادث سيارة أليم عام ١٩٨١.

(٤) محمد مستجاب، «ديروط الشريف»، القاهرة: مكتبة مدبولي ١٩٨٦، الطبعة الأولى ١٩٨٤.

ولد محمد مستجاب عام ١٩٣٨ في قرية ديروط الشريف بأسيوط في صعيد مصر. درس في كتاب القرية ثم بدأ دراسته الابتدائية لكنه لم يكملها وسرعان ما عمل في الأرض مع والده. جاء إلى القاهرة في منتصف الخمسينات حيث عمل مساعد خطاط ثم سافر بعد ذلك إلى أسوان حيث عمل لمدة تسع سنوات في مشروع السد العالي. وفي أسوان بدأ أول كتاباته وعاد إلى القاهرة بعد أن نشرت له بعض قصصه القصيرة. ومنذ فترة الستينات وحتى الآن نشر مستجاب حوالي ستين قصة قصيرة ظهر بعضها في مجموعته «ديروط الشريف» وله إلى جانب ذلك رواية عنوانها «من التاريخ السرّي لنعمان عبد الحافظ». ومستجاب يعمل حالياً مديراً في «مجمع اللغة العربية» وكاتباً في جريدة «الشرق الأوسط».

(٥) خيري شلبي، «العراوي»، القاهرة: دار المستقبل، ١٩٨٦.

ولد خيري شلبي عام ١٩٣٥ في قرية شباس الخط في الدلتا. درس في كتّاب القرية وتفوق في دراسته الابتدائية إلا أنه سرعان ما اضطر للعمل «كنفر» في موسم القطن بسبب تدهور الحالة المادية في أسرته. وسافر بعد ذلك في سنّ مبكرة إلى الاسكندرية حيث عمل بائعاً متجولاً أثناء سكنه مع طالبين من جامعة الاسكندرية. فكان يمضي اليوم يبيع بضاعته ويمضي المساء يقرأ كتب رفيقيه ويدرس معهما. وسرعان ما انتقل شلبي إلى القاهرة وتدرّج في وظائف عديدة حتى أصبح اليوم محرّر الصفحة الأدبية في مجلة «الإذاعة والتلفزيون» القاهرية. ولخيري شلبي إنتاج أدبي ضخم يضمّ حوالي أربعين عنواناً ما بين رواية ومجموعة قصصية، ذلك إلى جانب ما كتبه وما حوّله من أعمال أدبية للاذاعة المصرية. ومن بين أعماله «الوتد»، و«أولنا ولد» و«حكايات الطرشجي الحلوجي» و«الأوباش»، وأخيراً ظهرت له عام ١٩٩٢ رواية «وكالة عطية» التي يصوّر فيها عالماً تحتياً يتشابه وعالم الكاتب المغربي محمد شكري في روايته «الخبز الحافي».

فخري صالح

الخطاب الروائي في الأردن: نموذج الحداثة

- ١ -

يمكن القول إن الكتابة الروائية في الأردن هي نوع حديث النشأة، إذ نستطيع العثور على بذور للنوع الروائي في الثلاثينات من هذا القرن ولكننا لن نعثر على عمل روائي تتحقق فيه شروط البناء الروائي إلاّ في أواخر الستينات أي في «أنت منذ اليوم»[١] (١٩٦٨) لتيسير سبول و«الكابوس»[٢] (١٩٦٨) لأمين شنار. لكن رواية سبول تُعَدّ، بسبب بنائها الحداثي، مرتكزاً أساسياً في تطور الكتابة الروائية في الأردن، وهذا ما نلاحظه في عدد من الروايات، وأخصّ بالذكر هنا رواية مؤنس الرزاز «أحياء في البحر الميت»[٣]. فإذا حاولنا إقامة توازٍ بين «أنت منذ اليوم» و«أحياء في البحر الميت» فسنجد أن أطروحة الانهيار والتفتت تتكرر في العملين. ويبدو من القراءة الأولى لرواية الرزاز أن التساؤل حول الفكر القومي وتجسداته على أرض الواقع هو الأطروحة البارزة في الرواية، وهي الأطروحة نفسها التي يقوم عليها عمل سبول الروائي. ويعزز هذه القرابة بين الروايتين أن الرزاز نفسه يُحيل في الرواية إلى «أنت منذ اليوم» وشخصية تيسير سبول ومسألة انتحاره.

إن الهزيمة هي السياق الذي يقوم عليه هذان العملان الروائيان التجريبيان لرسم صورة الانهيار، حيث يكتب سبول عن شخصية عربي الذي فقد ركائز علاقته بالواقع والمجتمع والسلطة والذات، كما يكتب الرزاز عن شخصية عناد الشاهد المهزومة المنقسمة

على ذاتها كاشفاً عن خيوط التجربة الواقعية وفاضحاً كوامنها حيث تحيا الشخصيات في بحرٍ ميت تلتبس فيه المصائر وتسقط التجربة القومية.

رواية الياس فركوح «قامات الزبد»(٤) تندرج في سياق التعبير عن الفترة التاريخية ذاتها، فترة الانهيار في السبعينيات، فترة فقدان المثقف العربي ركائز إيمانه بالمؤسسات السياسية التي انتمى إليها. وبالتالي فإن روايات سبول والرزاز وفركوح تنتمي إلى الفضاء التاريخي نفسه أي فضاء انكسار التجربة القومية وانهيار إيمان المثقف العربي بالمؤسسة القومية. في هذا الإطار يعالج الروائيون الثلاثة مادتهم الروائية من منظور حداثي حيث يتّضح أن انهيار تماسك الشكل الروائي التقليدي هو سمة أساسية من سمات العمل الروائي، وحيث يتشابك في الآن نفسه الشكل الروائي مع مادته التعبيرية. ولهذا السبب وقع اختيارنا على هذه الروايات الثلاث لتقديمها كنماذج متميزة للإنتاج الروائي في الأردن خلال السنوات العشرين الأخيرة.

- ٢ -

يقيم تيسير سبول بناءه الروائي في «أنت منذ اليوم» على تقنية القَطْع السينمائي. ولا تقتصر هذه التقنية على المقاطع المَشْهَدية من العمل بل هي تتجاوزها إلى بنية الاستشهادات والتذكرات والاسترجاعات ومقاطع النَّجْوى الداخلية والمقاطع الخاصة بالأحلام. وتوفّر هذه التقنية، التي تجنب العملَ الأسلوبَ المباشر في طرح الرؤية السياسية - الاجتماعية، نوعاً من البناء الروائي الذي تنتفي فيه الزوائد وتتراص المقاطع المكثفة مشاهدَ وتذكرات وأحلاماً وتعليقاتٍ وتدخلاتٍ من قبل الراوي لقطع المشهد في النقطة التي تنتهي فيها وظيفته السردية.

إن البنية السردية تقوم على الانتقاء والقطع بحيث تتجاور مكونات المادة السردية مشكلةً مشهداً متنافراً متعارضاً تكوّن فيه الأخبار والتأملات والصور والحوارات القصيرة المختزلة والاقتباسات المستمدة من التراث والتساؤلات الملوّعة عن الوجود العربي الراهن مزيجاً غير متجانِس يكشف عن البنية غير المتجانسة للوجود العربي الراهن. إن سبول يشكل عمله من هذه المادة غير المتجانسة فاتحاً السبيل بذلك لمغامرةٍ شكلية في جسد الرواية العربية ومحاولاً، في الوقت نفسه، ابتداع أسلوبية جديدة تستطيع تفسير الصدمة الهائلة التي أحدثتها هزيمة ١٩٦٧ في الواقع العربي وإيجاد معادِلٍ شكلي للشرخ الوجداني الذي أحدثته الهزيمة في البنية النفسية للإنسان العربي.

ينبىء مشهد مصرع القطة على يد الأب عن خيار محدد يجلوه الإخبار عن صوت الأذان وانطلاق مدفع الإفطار. إن الراوي يريد أن يوظف مشهد مصرع القطة لجلاء رؤيته لبنية العائلة وبنية الحزب وبنية المجتمع. ويتيح لنا الخبر المنقول عن انطلاق مدفع الإفطار معرفة السبب الفعلي الذي أدى إلى قتل القطة، كما يتيح لنا مشهد انتزاع اللسان فهم الإشارة الدالة إلى البنية القمعية للمجتمع الأبوي. إن علاقة الأب بالابن، وعلاقة الأب بالحيوانات، وعلاقة الأب بالأم، وعلاقة الابن بالحزب وعلاقة الابن (الراوي) بعائشة هي علاقات قمع وتسلط وتكبيل للحرية. ولا ينشأ عن هذه العلاقات سوى الإحساس بالعقم والاندثار والعري الذي يثيره فينا مشهد أوراق الأشجار نصف العارية المصفرة (ص ٩)، أو الحلم الذي يرى فيه الراوي نفسه وقد تحوّل إلى سائل أصفر (إلى قيء) إلى شيء مثير للغثيان والتقزز الذي تنضح به «أنت منذ اليوم» أو إلى حلم من نوع الزنى بالمحرمات.

بهذه المشاهد والصور والإشارات يلخّص الفصل الأول منظور العمل ورؤيته الأيديولوجية للواقع العربي الراهن. إنّ مشاهد القمع الخفية والمعلنة والإثارة ذات الطبيعة الكنائية تُجلّي بوضوح شديد الأطروحة الأيديولوجية لعمل سبول. وليس أسلوب القطع السينمائي الذي يستخدم في «أنت منذ اليوم» سوى وسيلة سردية تمكن الكاتب من محاكمة العائلة والحزب والدولة والمجتمع والفرد دون أن يضطر إلى قراءة هذه المستويات الاجتماعية المتضامنة كل على حدة. إن التقنية المستخدمة تتيحُ تقديم قطاعات عرضية من مؤسسة القمع الكبرى التي يمثلها المجتمع، وهي تتيح بالتالي تقديم تصور شامل للأيديولوجية العربية السائدة قبل الهزيمة.

تتكرر ثيمة القمع في فصول العمل التالية، ولكنها تأخذ الآن بعداً امتدادياً يوسّع المشهد فيما هو يؤكد على البنية النفسية للفرد والمجتمع التي يتأصل فيها القمع في الراهن والتاريخ. في الفصل الثاني نقرأ اقتباساً من التاريخ عن محمد بن القاسم فاتح الهند الذي خاطوا على جسده جلد بقرة، وعن ضربِ والد الراوي زوجته بالحزام وعن إطلاق العساكر النارَ على الناس في الشوارع. وفي الفصل الثالث نقرأ عن صراعات حزبية بين تيارين سياسيين وعن سيول الدماء التي تنزف من أجساد المتنازعين، وعن سَحْل السلطة لأعدائها.. ولو واصلنا عملية الانتقاء والتلخيص لرأينا أن الغاية الأساسية هي تقديم صورة شاملة للقمع يلعب فيها الفرد والعائلة والسلطة السياسية والسلطة الحزبية والتاريخ أيضاً دوراً متشابهاً يقمع فيه الأبُ الابنَ والزوجةَ والرجلُ المرأةَ والمجتمعُ الفردَ والسلطة

السياسيةُ أفرادَ المجتمع والسلطةُ الحزبيةُ المنتمي إليها ويخالفها في الاجتهاد.

إن عمل سبول يبني مراتبيةً للقمع يمكن تبينها من خلال أسلوب ترتيب المشاهد في فصول روايته حيث يبدأ بإيراد مشهد العائلة أولاً وينتهي بالإخبار عن القمع الذي تمارسه السلطة السياسية. وتجلو مراتبية القمع هذه أطروحة العمل الأيديولوجية وتوفّر تفسيراً غير مباشر لهزيمة حزيران عام ١٩٦٧ التي لا يخبرنا عنها الراوي سوى في بداية الفصل الثامن قبل الأخير عندما يفتتح الفصل بجملة «بعد أن تم الأمر» (ص ٥١) التي تحفّز مشهد الحطام والخراب والانهيار الشامل الذي أعقب الهزيمة.

ليست الفصول السبعة الأولى، إذن سوى تقديم وتوطئةٍ لمشهد الهزيمة الذي يعرضه الفصلان الأخيران، وهي تقوم، بصورة أساسية، بعرض فسيفساء القمع وانهيار القناعات وتخلخل الأرضية الواقعية التي يستند إليها الراوي.

في هذا السياق يوفر الفصل الثامن من العمل لقطةً مقرّبةً لحطام الحرب، ويقدم تلخيصاً لانكسار الأمة والفرد. إن الراوي، رغم الفصول السابقة التي تمهد لمشهد الهزيمة، يبدو مفاجأً بنتيجة الحرب. وبالتالي فإن ما يعرضه عبر عدسة مقربة ليس سوى ذلك المشهد الذي رآه وعاشه «بعد أن تمّ الأمر». إنّ عربي يسير في الشوارع هائماً دون قصد، يتأرجح كذبابة دائخة ويشاهد السيارات العسكرية ملطخةً بالوحول. لكن ما يجعل مشهد الهزيمة أكثر ملموسية هي الأحلام التي يحلمها عربي؛ فهو يحلم بأحد الجنود الهابط بمظلة يسقط في صحن الدار ويضرب وجه عربي بحذائه الثقيل، يحلم أنه يضاجع فتاةً ميتة، ويحلم أنه مات مرةً بعد مرة بعد مرة بعد مرة. وتقدم هذه الأحلام ذات البعد الاستعاري نوعاً من تجلية المشاعر المتشكلة داخل عربي بعد صدمة الهزيمة، كما تقدم مُعادِلاً مضمونياً يتساوق مع الدلالات التي توحي بها الهزيمة.

يمكن أن نتساءل الآن عن المركز الذي تحتشد حوله عناصر البنية في «أنت منذ اليوم»، وأظن أن هذا التساؤل ضروري بسبب البنية المشظاة المفتتة التي تَسِمُ نص سبول وبسبب الانحراف النوعي الذي يقوم به عن غيره من النصوص الروائية العربية المكتوبة قبله.

قد يقيم نص سبول علاقةً خفية من «غريب» كامو، كما يشير الياس خوري(٥) لكن الدلالة المركزية، التي قد تتضمنها إشارة خوري، هي أن الشخصية الرئيسية في العمل (شخصية عربي) تحدد بدقة شكل العمل وحوافه وخياراته السردية. ولقد رأينا من قبل

كيف يتوحّد الراوي بالشخصية وينعكس مزاج الشخصية على مزاج الراوي. إن الراوي والشخصية يتبادلان الرواية بحيث يصعب في أحيانٍ كثيرةٍ وضع حدود فاصلة بين شخصية عربي وأنا الراوي. ومن هنا كانت غلبة ضمير المتكلم جليّةً تماماً، وكانت الشخصيات الأخرى الغائمة الملامح والأحداث والتلفظات والمقاطع الوصفية والاقتباسات مجرد وسائل سردية يستخدمها الراوي ـ الشخصية لتبيان رؤيته للأشياء والعالم والتشديد على أطروحته الايديولوجية حول القمع وأثره في إنتاج الهزيمة.

إن مركز النصّ هو الراوي ـ الشخصية الذي تحتشد حوله عناصر البنية السردية مُنْشِئةً نوعاً من السيرة الذاتية لبطل يائس فقد ركائز إيمانه بذاته ومجتمعه. وإذا كان هذا الاستنتاج صحيحاً فإنّ ملاحظة رولان بارت حول «ضمير المتكلم الأقل التباساً والأقل روائية»[٦] تُسنِدُ هذا الاستنتاج. واللعبة التي يقوم بها سبول لإبعاد شبح السيرة الذاتية تتجلى في إبداله من حينٍ لآخر ضمير المتكلم بضمير الراوي الغائب. إن ضمير المتكلم شاهدٌ، كما يرى بارت، ولكن ضمير الغائب هو إسباغٌ للاشخصي والعام على تجربة الفرد. في هذه اللعبة السردية تكمن المغامرة الشكلية أولاً والايديولوجية ثانياً التي يحققها سبول. إننا ننتقل من ضمير المتكلم: «رأيته من النافذة، واقفاً بباب المطبخ وبيده العصا...» (ص ٧)، إلى ضمير الراوي الغائب: «لغير ما سبب واضح يُفَضِّل عربي هذا البار» (ص ١٠). وتستمر لعبة تبادل الضمائر إلى نهاية النص. وتحقق هذه اللعبة السردية شيئين:

أ. يحقق سبول على صعيد الشكل انتقالاً من الكتابة الروائية الحداثية التي تختزل فيها رؤية العالم إلى مجرد ذات تتأمل العالم وتُسْبِغُ لايقينيتها وشكها على العالم إلى الكتابة الروائية الواقعية التي يحقق فيها ضمير الراوي الغائب حيادية ملتبسة وموضوعية زائفة. وبهذه الطريقة يلعب سبول لعبة دلالية تنتقل فيها ملاحظات الذات المتكلمة من محور الشخصي والفردي إلى محور التجربة العامة.

ب. يحقق الإيهام بنموذجية التجربة وشمولها، بالانتقال إلى ضمير الراوي الغائب، نقلاً لأيديولوجية النص من محور الأيديولوجية التي يتبناها الفرد المثقف إلى محور الأيديولوجية العامة التي يتبناها المجتمع بأكمله. وبدون عملية تبادل الضمائر يصعب على النص أن يحقق مشروعه الأيديولوجي غير المُعْلَن والذي يختفي في ثنايا عملية تبادل الضمائر. لكن إدراك هذه اللعبة النصيّة يُفَرِّغ مشروع سبول الأيديولوجي من هدفه المحوري ويعيدُ هذا المشروع إلى بيته الأول؛ أي إلى تمثيله فقط لأيديولوجية شريحة

خاصة من شرائح المجتمع العربي وهي شريحة المثقفين. فـ «أنت منذ اليوم» تمثل لرؤية هذه الشريحة لأسباب الهزيمة وآثارها، ويتحقق هذا التمثيل عبر الأنا السالبة لِـ «عربي» الذي يحتل مركز النص بينما تدور في فلكه عناصر البنية السردية جميعها.

- ٣ -

يواصل مؤنس الرزاز في روايته «أحياء في البحر الميت» التجربة التي بدأها سبول. إنه يمزق الشكل الروائي التقليدي ويطعمه بأنواع مختلفة من اللغات ومن فئات أشكال الكتابة. وبالتالي فليس الشكل في رواية الرزاز سوى ظلال لما كان شكلاً، كما أن الشخصيات هي ظلالٌ لشخصيات أراد الكاتب أن يجعلها باهتةً إلى الحد الذي ينبهنا فيه إلى تأثير الكابوس وقدرته على محو ملامح الشخصيات ومحو الأمكنة والأزمنة التي تنغرس فيها هذه الشخصيات.

تبدأ الرواية بمقدمة نقدية تكتبها واحدة من شخصيات الرواية «مثقال طحيمر الزعل» وتنتهي بتظهير من الشخصية الرئيسية «عناد الشاهد». وبين المقدمة وتظهير الرواية يبثّ الكاتب إشارات تنبه القارىء إلى مراجع العمل الروائي الواقعية وإلى علاقته بنصوص سابقةٍ عليه وإلى طبيعة هلوسات «عناد الشاهد» وحالته الفصاميّة.

يقول مثقال طحيمر الزعل في مقدمته «هذه الأوراق التي قرَّ قراري على أن أدفع بها إلى المطبعة هي أوراق كتبها صديقي عناد الشاهد وهو يعبر في حالات من التحولات والتنافر والانقلابات النفسية والروحية والمادية. . لا تنتهي ولن تنتهي إلّا بموته. فهذه الأوراق ـ حسب اجتهادي الشخصي ـ تتشكل رواية ولا تتشكل، تتقمص سيرة ذاتية وضدّ السيرة الذاتية» (ص ٥).

إن هذا الاقتباس يكشف عن نيّة الكاتب ويوضّح ملامح مشروعه الروائي. إن الروائي يقف خارج عمله لينقده ويفكّكه من داخله إذ يجعل واحدة من الشخصيات تتحدث بلغة نقدية عن الرواية المكتوبة عنها وعن شخصيات أخرى، وتَنْسِبُ فعل الكتابة نفسه إلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية. وهكذا ينسحب الكاتب من عمله مختفياً وراء إحدى شخصياته عاملاً على مضاعَفَة فِعْل الاختفاء (بجعله شخصية مثقال طحيمر الزعل تختفي وراء عناد الشاهد). إن جِدَّة العمل تكمن هنا حيث يتعقّدَ البناء الروائي وتلغي الشخصيات دور الروائي ناسِبةً فعلَ الكتابة إلى بعضها بعضاً (حيث

يقوم عناد الشاهد بفعل الكتابة ويقوم الزعل بإعادة تنظيم ما كتبه الشاهد). ويبدو هذا المدخل الذي تتوسله الرواية تبريراً للعبة الشكل الروائي الجديد وإيهاماً للقارىء (في لعبة تغريب بريختية معكوسة) بأن العمل ما هو إلّا مجرد هلوسات غائب عن الوعي والعالم من أجل لفْت انتباه القارىء (عبر ما يبدو صَرْفاً لانتباهه) إلى بؤرة التجربة، أي لتركيز وعي القارىء على التجربة السياسية الفاشلة التي خاضها عناد الشاهد.

إن عناد الشاهد يكتب هذياناته وتجربته الواقعية ـ اللامعقولة بلغات متعددة في أزمنةٍ وأمكنةٍ تتداخل وتتواشج حتى لتختفي بينها الفواصل وتصبح الأمكنة مكاناً واحداً هو المكان ـ الحلم، وتتراكب الأزمنة وتذوب وتصبح زماناً واحداً هو زمان النفس حيث الزمان يفقد سيولته ويتحول إلى زمان ثابتٍ في نقطة محددة هي الزمان ـ الحلم.

بهذه الطريقة يقيم الكاتب بيننا وبين التجربة ستاراً سميكاً ويعمل على إخفاء خيوط التجربة الواقعية التي يَنْسج منها عمله. إنه يهرب إلى الاستعارات والمجازات والمقابلات اللغوية والإحالة إلى أعمال أدبية أخرى لتشتيت انتباه قارئه. لكننا، كي نستطيع فهم آفاق المغامرة التي يرتادها العمل، ينبغي أن نقوم بإعادة توزيع المادة الروائية. علينا أن نقوم بتفكيك العمل لنتمكن من القبض على الإشكالية المركزية التي تطرحها الرواية.

تقوم «أحياء في البحر الميت» على شخصية مركزية هي «عناد الشاهد». إنه الصوت الفعلي الذي يقبع وراء كل كلمة. وبدون هذا الفهم يتحول النص إلى مجرد نص هلامي لا ملامح محددة له. إن عملية التقطيع السردي مثلاً تستند إلى هلوسات عناد الشاهد ونظرته المشوشة للأشياء والعالم. ويكشف هذا التشوش والخلط الذهنيان عن وعي العالم المُشَقّق الذي يريد الروائي أن يعرضه.

للسبب نفسه يمزج الكاتب بين السيرة الذاتية والسرد الخطي وأسلوب الواقعية التسجيلية والتضمين والتقطيع السينمائي والتعليق على العمل من داخله. والعمل نفسه يؤكد من داخله، وعلى لسان مثقال الزعل، على هذا الأسلوب التركيبي في الكتابة، إذ تقول هذه الشخصية في تقديمها لأوراق عناد الشاهد: «في هذا «العمل» تختلط الرواية بالسيرة، بالواقعية، بالهذيان، بنقل كلمات الآخرين. . بانفجار عاصف لكل ممكن يتأبّى التحول إلى فعل» (ص ٧)، ويقول عن الرواية في الموضع نفسه «أرى [. . .] أنها تصور حركة الحياة، لا الحياة نفسها، وتتوج الزمان ملكاً عليها دون شخصياتها. هي في أسوأ

الأحوال عملٌ أدبي، قد يراه المرء روايةً مفتوحة، وقد يراه آخر ضد ـ رواية، ويراه ثالث هلوسة وتجديداً، ويراه رابع مجرد أوراق» (ص ٦).

ما الذي يعنيه التركيز على مسألة الزمن وحركة الحياة وتوصيف الرواية بأنها ضد ـ رواية أو رواية مفتوحة؟

من السهل معرفة الأجوبة الخاصة بهذه الأسئلة بعد تأمل هذا النص الروائي. إن الكاتب يشدد على الخطوط الأساسية في الشخصيات، على أشباح الشخصيات وحركتها العامة في الزمن، كما أنه يُحاولُ القبض على الخطوط المختزلة للتجربة لا على التجربة نفسها، لأن ما يهمه هو معنى التجربة لا خطُّ سيرها الفعليّ. ويمكن أن نرى في عمليات القطْع وتوزيع النّص بصورة اعتباطية نوعاً من إعادة تمثيل شريط الذاكرة، ونرى في ذلك أيضاً إعادةً لتمثيل معنى التجربة والاكتفاء بسرد خطوطها الأساسية التي تختزلها.

إن النص الروائي يتركز حول بؤر محددة من التجربة السياسية المُجْهضة لعناد الشاهد إضافةً إلى عرض شرائح مختلفة تزيد من وضوح شريحة التجربة السياسية التي عاشها عناد الشاهد. عناد الشاهد وانخراطه في السلطة ثم انفصالُه عنها وما آلَ إليه كحُطام إنسان وحطام تجربة، بالإضافة إلى الحديث عن تجربة بيروت وصعود المقاومة ثم هبوط مدّها وتجلية الرهانات الاجتماعية لمثقال وعرض طبيعة المجتمع العشائري المعقدة.. وتفاصيل أخرى عديدة، جميع هذه الشرائح المعروضة من تجارب الشخصيات قُصِدَ منها أن توضّح التجربة السياسية المُجْهَضة وعُلُوّ وتيرة القمع وانهيار الحلم. ولن نستطيع، مع عناد الشاهد، أن نتميز الحدود الدقيقة الفاصلة في النص بين اليقظة والكابوس، بين الوهم والواقع، وبين الرؤيا والهلوسة.

إن تراجيديا الانهيار والسقوط تحطم العلائق المنطقية وتعيد خلط الأوراق تماماً بحيث يتحول العالم إلى سديم، إلى رؤية غائمة لا تتميز فيها ملامح الوجوه والأسماء. وأعتقد أن هذه النتيجة هي ما تسعى الرواية إلى تأكيده.

تحدد طبيعة التعامل مع مفهوم الزمن والرموز المتعلقة به النظرةَ التي تحكم معيار النص في الحكم على التجربة المشظاة المكسَّرة، وعلى الرؤية السوداوية المتشائمة إلى ما آل إليه الحلم بعد انهيار الآمال المعلقة على إقامة نظام وحدوي ديموقراطي. إنّ معيار الزمنيّة يبدو مشوشاً مشروخاً، وتبدو شخصية عناد الشاهد ضائعةً ومرتبكة ومشوشة الذهن تماماً. إن «الكلام يجري على ألوانٍ من أزمنة وأمكنةٍ عبر ذاكرة مشوشة مخضوضة»

(ص ٩). وهكـذا تجري استعـارة رمز الـزمن للتعبير عن الـوعي المشقـوق للشخصيـة أو وعيها المعطوب على الأصح، فعندما يقع بصر الشاهد على سـاعة الجـدار المعطوبـة يدرك لتـوّه أنه في مسقط رأسـه (ص ٩)، وعندمـا يطالبـه الناس بـالصمت يـدرك أنـه ليس في بيروت فيصحح ساعته الداخلية ويلتزم الصمت (ص ١١).

إن الحديث عن علاقة الزمان بالمكان وعن علاقة الزمن الداخلي بـالزمن الخـارجي يركز على وظيفة الصورة الشعرية المشتقة من الـزمن أو الاستعارة الـزمنية التي تضيء وعي الشخصية وطبيعة علاقتها بالمكان الذي تنغرس فيه (أو تقتلع منه لا فرق). وبالتـالي فإنّ اللجوء إلى إضاءَة التجربة بالحديث بصورةٍ مُوارِبة عن علاقـة الزمن بـالمكان ومعنى هـذه العلاقة يُضْفي على شخصية عناد الشاهد بُعْداً رمزياً ويجعـل شخصيته تختـزل آثار القمـع وعوامل السقوط في اليأس. إن عناد الشاهد ليس سوى رمـزٍ، شَبحٍ لإنسـان تذوب فيـه العلاقات الاجتماعية والتفـاصيل، ولا يبقى منـه بعد القـراءَة إلاّ المعنى الطالـع من تلك الذاكرة المخضوضة التي يتحدث عنها في أوراقه المختلطة المشوشة كما يرى مثقال الـزعل. لكن تلك الذاكرة المخضوضة تستطيع أن تلتقط لنا بعض التفصيلات من عـاصمة الحلم أو مسقط الرأس أو بيروت، وتستـطيع عـبر إعادة تـوزيع هـذه التفاصيـل أن تلقي ضوءاً كاشفاً على عصر انهيار الأحلام الوحدوية.

لكن إذا كان الزمن يتشكّل في العمل على صورة المكان الذي يؤطّره في «أحياء في البحـر الميت» حيث تحيا الكـائنات الـزمنيـة في بحـر ميت، في مكـانٍ ميت، فـإن العـين الكابوسية التي ترى الأشياء الضاغطة التي تَرُضّ الـذاكرة (ص ١٠) تشكّـل حدود رؤيـة العمل وكيفية نظره إلى العالم.

ومـع أن «أحيـاء في البحـر الميت» تبـالـغ أحيـانـاً في استعـمال هـذه التشبيهـات والاستعـارات الحسيّة والتعبـيرات والتراكيب التجسيـديّـة حتى لتَنْسـاق وراء هـذه اللعبـة اللغوية التوليدية، إلاّ أننا نقع في ثنايا النصّ على صور تجسيدية دالّة: الذاكرة المخضوضة (ص ٩)، الجـدار المحـدودب (ص ١١)، السقف الـذي يهبط عـلى الصـدر (ص ١١)، الثغرات التي تُسَدُّ بإسمنت المخيلة (ص ١٥).

إن هذه الصور والاستعارات التي أوردنا أمثلة عليها تساهم في جـلاء البنية الكليّـة للعمل، فهي جميعاً تركز على انعدام التوازن في رؤية عنـاد الشـاهـد وعلى فقـدان حواسّـه القـدرةَ على تمييـز طبيعة الأشيـاء وإصابته بنوع من المرض العصبي يؤدي إلى اختـلاطٍ وخلل في عمل الحواس. إن الصدمة النفسية التي يُصابُ بها نتيجةً للإحباط واليـأس من

تحقق حلم الوحدة والديموقراطية تُخِلُّ بتوازن الحواس لديه، ولذلك تبدو الأشياء في نظره مُخْتَلَّةً وفاقدةً لطبيعتها الفيزيائية المألوفة. إن الخلل في الحواس لا في الأشياء مما يؤدي إلى التشديد على عصابية البطل نتيجة للتجربة ـ الكابوس التي خاضها. وهكذا تتسيَّد لغة الحلم والهذيان، التي تضيء انكسار التجربة، صفحات «أحياء في البحر الميت» حيث يفقد العالم تماسكه ويتفتت وتفقد الحياة معناها فتنسحب الشخصية إلى الداخل وتهذي بتجربتها المرة.

«ما الذي جاء بالنقيب وألبسه وجه الرائد؟ سألت الرائد منذ متى وأنت هنا تجلس بجواري، ولماذا تحمل هوية النقيب وأنت ضده؟ ألم تحاول الانتحار؟ كيف خرجت من مصح الأمراض العقلية؟ ولكن هل قتلت بيديك هاتين فرج الله ومحجوب؟ قال إن سوزي هجرته. صمت فحكى وجهه الحرب العجوز. تجاوزني الزمن وبقيت حياً ميتاً لكني رفضت عرضاً من مباحث دولة غنية. وكنت والغزاوي وأبو الموت نلعب بالموت، كنا في الرشيدية.. واشتبكنا مع العدو. واندفعت بالسلاح الأبيض فإذا بي في الرملة البيضاء. إلى جانبي ضابط كوماندوس إسرائيلي وإلى يميني سوزي» (ص ٣٨).

هذا نموذج، بالطبع، لعملية جمع صور ومشاهد لا رابط بينها إلاّ خيطُ الذاكرة المهلوسة، وهو يفسّر إلى حد بعيد محاولةً لإضاءة داخل الشخصية وجلاءً لكيفية ربطها بين الوقائع وطبيعة وعيها الكابوسي. وبهذه الصورة تنسج الرواية خيوط علاقة مع رواية «اللجنة» لصنع الله ابراهيم مع الاختلاف الحادّ في البناء الروائي بين هذين النموذجين من نماذج الرواية العربية الجديدة.

«أحياء في البحر الميت» هي ثمرة أشكال كتابية مختلفة وناتج عملية تناصٍّ واضحة مع العديد من النصوص العربية وغير العربية بدءاً من «ألف ليلة وليلة» وانتهاءً بـ «دبلنرز جويس» مروراً بـ «الزمن الموحش» لحيدر حيدر و«أنت منذ اليوم» لتيسير سبول و«المتشائل» لإميل حبيبي.

ـ ٤ ـ

بالمقابل يقدم الياس فركوح في «قامات الزبد» تنويعاً مألوفاً في الكتابة الروائية العربية الجديدة، ويستمدُّ هذا التنويع دلالته من خلال قيام الشخصيات بوصف إحساساتها ووصف انعكاسات الأحداث والتغييرات الحاصلة في جسد الواقع على مشاعر الشخصيات وطريقة رؤيتها للعالم. تبدو شخصيات «قامات الزبد» مشغولةً بتحليل انكسار إشعاعات العالم والتجربة الجماعية في منشور الذات، وتبدو هذه الشخصيات جميعاً منفصلةً عن الماضي والأحداث التي مرّت بها ومنهمكةً في لعبة تحليل المشاعر وتقصّي

حقيقة موقفها من العالم الذي تصف انهياره وتحوّله إلى مرآة غير شفافة تعكس صوراً مشوشة وخيالات باهتة وأفكاراً تُحيلُ التجربة الموصوفة إلى مبرّرات للانهيار واختيار الهروب ملاذاً من تجربة سياسية غامضة.

سنجد مثل هذا التنويع حاضراً في روايات عربية أخرى (روايات إدوار الخراط وحيدر حيدر ومحمد عز الدين التازي وابراهيم أصلان وآخرين)، ولكننا سنصادف في «قامات الزبد» تشديداً واضحاً على رواية انعكاسات هذه التجربة السياسية الغامضة على ذوات الشخصيات المنهارة وإسهاباً في وصف هذه الانعكاسات وإهمالاً شبه تام لما يتصل بذوات الشخصيات من الأحداث التي مهّدت لانهيار هذه وجعلت نذير الحلبي يختار الاستشهاد في عملية انتحارية بينما يختار خالد الطيب الانتحار تكفيراً عن عدم القدرة على المشاركة في الثورة.

بسبب هذا الاختيار الأسلوبي، الذي يروي الحكاية على ألسنة الشخصيات منتقلاً من شخصية إلى أخرى بصورة غير منظمة على الصعيد السردي، تُدْرِجُ «قامات الزبد» نفسها في إطار محدد من أطر التشكيل الروائي، وهو الإطار الذي تعرض فيه الشخصيات فهمها للتجربة بمساعدة الراوي الأول موظفةً بذلك وصف الأشياء الواقعية، بما في ذلك الطبيعة والأثاث واللوحات، للتأكيد على منظور ذاتي للعالم، منظورٍ لاحوارَ فيه مع الآخرين ولاحدودَ مشتركة بل صَدَفة تنغلق على نفسها وعلى إشعاعات التجربة التي تكوّنت فيها مضى وبلغت اكتمالها.

يلجأ الكاتب إلى مجموعة من الهوامش يسرد فيها قصصاً وحكايات تجلو الأرضية السيلسية التي تنطلق منها تأملات الشخصيات واستعراضُها المُسْهب لحالاتها التي آلت إليها. إن خالد الطيب يبدو مسكوناً بالأحداث التي سبقت رحيله من عمان إلى بيروت وجعلته يفقد، في الوقت نفسه، إيمانه بالثورة التي انتمى إليها في لحظة حماسة. وفي سياق استرجاعات خالد الطيب وحواراته الداخلية يضيف الكاتب حكايات فرعية تصف الجوّ العام للحكاية الأساسية التي يرويها خالد الطيب. وتوفّر تقنية الهامش على الكاتب الإفصاحَ عن الأرضية التاريخية ـ الجغرافية لعمله، كما توفر للرواية موازياً حكائياً ينطلق من الأرضية الواقعية ويوفر للنص الروائي إطاراً مرجعياً يمكن أن نردّ له أحداث العمل ونفسرها بالاستعانة به.

يرسي الهامش الأول (ص ٢٦ ـ ٣٥) الحدود التي تنهض منها الرواية وتتحرك في إطارها شخصية خالد الطيّب، ويقدم هذا الهامش (أو الحكاية الفرعية) حكاية واقعية

تفسّر الوضعية التاريخية التي تشكّلت ضمنها البذور الأولى لواحدة من شخصيات العمل الروائي، ويتم ذلك عبر التركيز على حدثٍ يومىء إلى التصدع والتشقق السياسيين اللذين أدّيا إلى أحداث أيلول، وانعكاس هذه الأحداث على العلاقات الاجتماعية داخل التشكيلات الاجتماعية - السياسية المتصارعة. أما الهامش الثالث (ص ٨٨ - ٩٣) فيعود بنا إلى مرحلةٍ سابقة زمنياً على أحداث أيلول، أي إلى معركة الكرامة والهبّة الجماهيرية التي أعقبتها مقدماً بوصف التحاق الناس بالمقاومة تفسيراً ضمنياً آخر لانتماء خالد الطيب إلى المقاومة (وإلى التيار القومي في المقاومة تحديداً)؛ ويعود الهامش الرابع ليقدم لقطات من أحداث أيلول التي دفعت خالد الطيب للرحيل إلى بيروت.

إن الهوامش المذكورة تتّصل بتجربة خالد الطيب، وهي مكتوبة لتفسر انتماءَه للمقاومة ثم انكفاءَه عنها لأسباب يفسرها والده وصديقه نذير الحلبي بأنها متصلة بتردده وعدم قدرته على التغلّب على عدم وضوحه. وإذا كانت هذه الهوامش تبدو وكأنها نابعة من سياق رواية خالد الطيب، وهي كذلك، فإنها أيضاً تقوم برواية حكاية إطارية تؤطر حكاية الشخصيات وتقدم سياقاً تاريخياً - سياسياً لحركة هذه الشخصيات. إن غياب ملامح الأحداث في ما ترويه الشخصيات يُسْتَعاض عنه بكتابة الحكايات الفرعية التي تشكل في مجموعها حكاية إطارية تفسر وتشرح البعد التاريخي لحركة الشخصيات مانعةً، بذلك، العمل من الانزلاق إلى أرضية تاريخية فاقدة الملامح وموفرة دعامةً واقعية له.

في هذا السياق ترسم شخصية خالد الطيب بريشة قاسية مُشوَّهة وتُدفع إلى طريق مرصوفةٍ بالخيانات على صعيد الثورة والذات، ولا ينقذ هذه الشخصية في النهاية سوى الانتحار تطهيراً للخيانات التي علقت بها. مع ذلك فإن تجلية شخصية خالد الطيب لعملية تطورها الذاتي تمنحنا قَدْراً كبيراً من تحليل الشخصية المركزية في العمل، ويوفر وصف الشخصية للوحة محمود سعيد «بنات بحري» تفسيراً دقيقاً لملامح شخصية خالد الطيب نفسه. إن وصف اللوحة هو مفتاح الشخصية، وبالتالي فإن خالد الطيب عندما يصف ذاته يقوم بإلقاء أضواء كاشفة على ذاته. إن هذا الوصف يلخص طبيعة نظرته الشهوانية الامتلاكية وانغماسَه الشخصي في تحقيق ارتواءٍ جسدي دون اعتبار للآخر، إذ انعكسَ انهياره على الصعيد السياسي على علاقته بالمرأة مانِعاً إياه من تحقيق تواصلٍ جسديٍ متوازن مع صديقته المدام (بسبب قوة شخصيتها) ودافعاً إياه إلى إرواء شهوته ورغبته في ثريا (بسبب اعتقاده بضعفها وهشاشتها) (ص ١١٨). وإذا كان وصف خالد الطيب للوحة محمود سعيد نوعاً من استبدال موضوع الرغبة الفعلية (ثريّا) بموضوع رغبة

وسيطة (وصف اللوحة)، فإنّ وصف نذير الحلبي للوحة القديس جاورجيوس هو أيضاً نوعٌ من تفريغ رغبة حبيسة، وتبيّن طريقة الوصف واللهفة التي تسيل في ثنايا هذا الوصف الرغبةَ في أن يكون الواصفُ مكان الموصوف؛ أن يكون نذير مكان القديس جاورجيوس عبر عملية إبدال لاشعورية (ص ١٦٨).

لكن نذير الحلبي يترجّح في الرواية بين الشهوانية والطهرانية، وهو ولكي يطهّر ذاته من الإثم يرغب في القيام بعملية انتحارية. ويوفر استشهاده مصلوباً رغبةً حبيسةً لديه تكمِّل رغبته في تقليد القديس جاورجيوس وتتجاوزها، رغبةً في التجسد مسيحاً جديداً يُصْلَبُ على أيدي الاسخريوطيين الجدد.

إن «قامات الزبد» تقترح في خطابها منظوراً واقعياً لطبيعة الشخصيات الثورية التي تقدمها، فليس هناك شخصيات وحيدة البعد، ليس هناك خَوَنَةٌ وقدّيسون بل شخصيات مركبة تحمل داخلها تناقضاتها وتناقضات واقعها وتوقها إلى تحقيق رغباتها بالاستناد إلى نماذج ومثلٍ عليا. وبالتالي كان انهيار شخصيات العمل بالانتحار أو الاستشهاد أو الابتعاد عن الثورة تأكيداً على أنّ همّ الرواية ليس تقديم أطروحة عن الانهيار، بل الإمساك بالشخصيات في لحظة وعيها للعالم المنهار، ذلك الوعي الذي تختلط فيه الذات بالموضوع، العالم المتأمَّل بالذات المتأمِّلة.

فخري صالح

الهوامش

(١) تيسير سبول، «أنت منذ اليوم»، الأعمال الكاملة، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٠. (الاقتباسات والإشارات الواردة من الطبعة المذكورة).

(٢) أمين سَنار، «الكابوس»، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٦٨.

(٣) مؤنس الرزاز، «أحياء في البحر الميت»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٢.

(٤) الياس فركوح، «قامات الزبد»، دار منارات (عمان) ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٧.

(٥) الياس خوري، «تجربة البحث عن أفق»، مركز الأبحاث (منظمة التحرير الفلسطينية)، بيروت ١٩٧٤، ص ١١٠.

(٦) رولان بارت، «درجة الصفر للكتابة»، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت والرباط، ١٩٨٠، ص ٥٢.

سعيد يقطين

الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب

١ ـ تقديم:

١.١. ارتبط مفهوم الرواية الجيِّدة، في التقليد الروائي الكلاسيكي، بالقصّة الجيدة. إنَّ عالم القصّة، بجزئياته وتفاصيله وبقدرة الروائي على إعطائه منطقاً متكاملاً، يرتهن إلى خصوبة الوصف ودينامية السرد والسيكولوجية العميقة للشخصيات،،، كلّ ذلك يُشكِّل المرمى البعيد الذي يهدف إليه الروائي لتحقيق الإيهام بالواقع. لذلك كانت الرواية، حسب هذا التقليد، كما يلاحظ روب غرييه، عبارة عن «قصّة» قبل أيّ شيء. والروائي الجيِّد في اعتقاد معظم المهتمّين، وحتى النقاد، هو الذي يعرف كيف «يحكي قصّة»[١]. ساد هذا الاعتقاد منذ أمد بعيد. وهو يتجلّى بين الفينة والأخرى في العديد من الكتابات الروائية حتّى يومنا هذا! ويجد من يَنْتَصِرُ له ويدافع عنه. لكن هذا التصوّر الذي «يَتَبَنْيَن» في إطار النوع الروائي، وغدا أحد مميّزاته البنيوية والطبيعية سيتمّ الشروع في محاولة تجاوزه منذ أواخر القرن الماضي وبدايات هذا القرن.

كان ذلك مع محاولات الرمزيّين الأوائل الذين سعوا إلى تقديم فهم جديد للرواية. يرى «ألْبيريس» أنّ القصّة «المحكمة البناء» بدأت توضع موضع الاتهام «في الفترة نفسها التي بلغت فيها الكمال في السرد والوصف والتحليل: فقد كان الرمزيّون يزدرونها، وراح الذين أعقبوهم، وكانوا غالباً رمزيّين قدامى كـ «جيد»، يبحثون عن شكل يكون نقيضاً للرواية حيث يتحطّم المنطق الذي يفرضه الراوي على المادّة الروائية»[٢]. لكن هذه المحاولات التي جاءت لتنقض التصوّر التقليدي للرواية «المحكمة البناء»، والتي كانت

«النموذج نفسه للسرد الناجح كلياً، والمسيطر على ذاته»[٣]، لم تنجح كلية في خلخلة ذلك البناء أو زعزعته. لكن دورها الأساسي يتلخص في كونها وعتْ قضيّة بنيوية في التقليد الروائي، وحاولت التنويع عليها، بإدخال عناصر جديدة، أو إضافة بنيات جديدة تبيّن بجلاء ما سيؤول إليه الإبداع الروائي، وبالأخصّ مع كتّاب سيظلُّ أثرهم الفنّي ملهماً ومخصباً لمختلف التجارب الروائية التالية، وخصوصاً مع أمثال هنري جيمس وبروست، وكونراد وتوماس مان وسواهم.

١ . ٢ . يتعرّض هذا التقليد للنقض والنقد معاً، سواء على مستوى القراءة أو التجربة منذ أواخر الأربعينات وبداية الخمسينات على يد الروائيين الجدد. حاول هؤلاء وضع التجربة الروائية موضع قراءة. ومن خلال ذلك قدّموا تجربة وقراءة جديدتين. تكمن هذه الجدّة في معاودة طرح قضايا الإبداع الروائي على ضوء مساجلة التقليد الواقعي الاشتراكي الذي جاء ليسحب البساط من تحت أقدام التقليد الواقعيّ البورجوازي ومختلف امتداداته والتنويعات التي تمّت على هَدْيِه. ومن خلال ذلك كانت القراءة الجديدة عند الروائيين الجدد ـ الذين زاوجوا بين التنظير والممارسة في الغالب ـ تركّز في نقدها على تجربة روائية بكاملها، رغم التنويعات والتحويرات التي طرأت عليها في سياق تطوُّر الرواية والمجتمع الغربيين معاً.

سجّل الروائيون الجُدُدُ تصوّرَهم من خلال انتقادهم للفهم التقليدي والمُمارَسِ للقصّة، والشخصيات والزمان، والالتزام وما شابه هذا من القضايا الفنية والفكرية. كان التقليد الروائي من خلال عالمه الإبداعي يسعى لإعطاء منطق للأشياء وللعالم. ويتبدّى ذلك من خلال القصّة المحكيّة وفضائها وزمانها وشخصياتها وحالاتها النفسية والاجتماعية. لذلك كان الروائي الجيِّد هو الذي ينجح في حكي قصّة جيّدة. ومعنى ذلك على المستوى الجمالي والثقافي تقديم عالم منطقي متكامل يجد منطقيته في مرجعيّتهِ للعالم الخارجي.

يقول روب غرييه في هذا الإطار منتقداً الرواية التقليدية: «ساد الاعتقاد أننا وصلنا إلى أقصى مدى، بإعطائنا معنى للعالم. وكلّ فن الرواية، خصوصاً، بدا مكرّساً لهذه المهمّة، لكن ذلك لم يكن إلّا تبسيطاً وهمياً، إذ بدل أن نجد هذا العالم أكثر وضوحاً وقرباً منّا، وجدناه، يفقد، شيئاً فشيئاً، أي إشارة للحياة»[٤]. إنّ إضفاء المعنى والمنطق الخارجي كان همّ التقليد الروائي من خلال اعتبار حكي القصّة المحكمة البناء من الأولويات المركزية التي ينصبّ عليها عمل الروائي.

وليس معنى هذا أنّ الروائيين الجدد لم يقدّموا لنا قصصاً وحبكات. إنهم حافظوا عليها إلى حدّ بعيد، لكن بطريقة كتابية تختلف جذرياً عن الرواية التقليدية. سعى الروائي الجديد إلى تكسير وحدة القصّة، وتفكيكها، وإلى تكسير لغة الحكي وتشذير بنيات العالم الروائي. إنّ الأساسي عنده هو إبراز لامنطق العالم ومعناه الخارجي. «وبما أنّ حضور العالم قبل كلّ شيء يكمن في واقعيته، فالمهمّ الآن إقامة أدب يضع هذا في الاعتبار»(٥) أمّا محاولة الانطلاق من إعطاء معنى للعالم، فلا يمكن أن تكون إلّا خارجية وتقليدية.

١ . ٣. خلال العقدين الأخيرين ظهر في التجربة الروائية الأنلكو ـ أميركية اتجاه ارتبط بـ «الحداثة» التي أرسيت أهمّ دعائمها في الرواية الجديدة. وعرف هذا الاتجاه عند الدارسين والنقاد بـ «تيار ما بعد الحداثة». ويبرز من خلال أعمال روائيين مثل: جون بارث وب. س. جونسون ورايموند فيدرمان وسواهم. إنّ روايات هؤلاء تتجلى في كونها تقدِّم فهماً جديداً ومختلفاً عن طرائق إنتاج الخطاب الروائي، سواء على مستوى القصّة أو الخطاب، لكنّ أهمّ سمة يتميّز بها، وهي التي تهمّنا هنا لصلتها بموضوعنا، هي أن الإنتاج الروائي يتمّ مرتبطاً بالوعي به. والمقصود بذلك كما تحدِّد ذلك «باتريسيا ووْ»، أنّ الحدّ الأدنى المشترك بين هؤلاء الروائيين يكمن في كون الكاتب «في الوقت الذي يبدع عالماً متخيّلاً، يقدِّم إفادات وتصريحات حول إبداع ذلك العالم المتخيّل»(٦)، إن المَسَارَيْنِ معاً في تآزرهما ضمن الإبداع الروائي يُكَسِّران التمييز القائم بين «الإبداع» و«النقد».

إنّ هذه السمة تهيمن في كتابات جيل من الروائيين يستشعر أكثر من غيره فداحة أزمة المجتمع. فالعصر يتّسم بعدم الاطمئنان وعدم الاستقرار والأمن والشك في كلّ شيء. تأتي الرواية مع هؤلاء لتعكس روح هذا العصر من خلال روح جديدة. وذلك عن طريق تكسير القيم والرؤى التقليدية التي ظلت الرواية التقليدية تحملها وتدافع عنها. لذلك كانت الثورة على القيم الروائية السائدة ثورة على العصر أيضاً. تذهب «باتريسيا وُوْ» إلى تسمية الرواية التي تحمل هذه الخاصية بـ «الميتارواية» (Metafiction). وفي دراستها التي خصصتها لهذا النوع تقوم بتحليل متن روائي هائل من جوانب متعدّدة، ليست الخاصية التي أومأنا إليها إلّا المحور الأساس(٧).

تمتاز «الميتارواية» بكونها تتمّ من خلال الوعي الذاتي الذي ينطلق منه الكاتب في إنتاجه الروائي. وعبر هذا الوعي يُمارَس الحكيُ كإبداع من خلال ترابطه بنقدٍ يتمّ على الحكي نفسه: أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج «قصّة محكمة البناء»، ولكنه أيضاً،

من خلال إنتاجه إيَّاها ينتج وعياً نقدياً يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامّة.

تطوّر الرواية من القصّة «الجيدة» إلى تكسير القصّة إلى إنتاج مزدوج يدمج فيه إبداع القصّة بنقدها: ننتقل من الرواية إلى «الميتارواية» مروراً بالرواية الجديدة أو «اللارواية». وخلال هذه الصيرورة تحقق الرواية بحثها الدائم والمتواصل عمّا يحقق «نوعيتها» كخطاب أدبي دائم الانفتاح والتحوّل في مواجهة التحوّلات التي يزخر بها العالم المعاصر.

٢ - الروائي والميتاروائي:

٢ . ١ . لم تعش الرواية العربية الجديدة بمنأى عن تحوّلات المجتمع العربي، أو عن التحوّلات الفنية التي يعرفها تطوّر الكتابة الروائية. إنها منذ أواخر الستينات وهي «تتَبَنْيَنُ» نوعاً أدبياً طليعياً يغتني دائماً بالأسماء الجديدة والتجارب الحيّة وفي مختلف البلاد العربية. وهذا الوضع جعلنا أمام وجود ظواهر وتجارب متميّزة ما يزال النقد الروائي عندنا عاجزاً عن الكشف عن بنياتها وتفسير أبعادها. ولعلّ البعد «الميتاروائي» واحد من الأبعاد التي بدأت الرواية العربية الجديدة توظفها، لكن النقد لم يعرها كبير اهتمام، إلى جانب أبعادٍ وظواهر أخرى لافتة للانتباه سواء على مستوى الكتابة أو الأسلوب أو اللغة أو الصياغة الفنية، ، ،

نريد في هذه الدراسة أن نحلّل هذه الظاهرة من خلال التركيز على المتن الروائي الجديد في المغرب، والذي سبق لي في دراسة سابقة أن وقفت عندها من خلال ما كنت قد أسميته آنذاك بـ «تداخل الخطابات» أو حضور «بنية الخطاب النقدي» على وجه خاصّ[٨]. ولمّا كانت تلك الدراسة قد نشرت سنة ١٩٨٥، فإنّ السنوات التي تلتها إلى الآن تميّزت بظهور روايات عديدة توظف الظاهرة نفسها الشيء الذي دفعني إلى ترهين البحث في «الميتاروائي» ومواكبة الروايات التي تتميّز باستعماله، تجديداً للبحث وتعميقاً له من جهة، ورصداً لتطوّر واستخدام البنى الجديدة في الرواية المغربية من جهة ثانية.

٢ . ٢ . إذا كان «الروائي» كامناً في البنى الخطابية والسردية من خلال تشكّلها حول مادّة الحكي (القصّة) وطرائق تقديمها (الخطاب)؛ ويتمحور البحث في روائية الرواية أو سرديتها على العالم الداخلي للخطاب، فإنّ «الميتاروائي» يكمن في وجود بنيات نصيّة «طارئة» على «الروائي» على صعيد أحد أشكال التفاعل النصّي. وحضور هذه البنى النصّية يسم النصّ الروائي بسمات خاصّة. ولمّا كانت أشكال التفاعل النصّي متعددة،

فإنّ «الميتاروائي» يرتبط بـ «المِيتَانصّ» ارتباط الخاصّ بالعامّ، وتبعاً لهذا التصوّر يغدو «الميتانصّ» شاملاً لكلّ ما هو متصل بالبنى النصّية الطارئة التي تأخذ شكلاً نقدياً مع البنى النصّية البنيوية. ويصبح «الميتاروائي» مقتصراً على البنى نفسها والتي تتصل بما هو «سردي» أو «حكائي»، أو «روائي».

وفق هذا التحديد نعتبر «الميتاروائي» بنية نصّية خاصّة داخل النصّ الروائي لها موقعها الخاصّ في بناء النصّ، ولها صوتها السردي المميّز. أي أن له ملفوظه الخاصّ وطبيعته الخاصّة وكذلك وظيفته الخاصّة، كلّ ذلك في صلته بما هو روائي في النصّ وعلى كافّة الأصعدة والمستويات. وفي رصدنا للميتاروائي نقصد إلى الكشف عن آليات اشتغاله وطبيعته وأسباب توظيفه في الرواية المغربيّة الجديدة ودوره في إعطاء النصّ الروائي أبعاداً جديدة تجعله يعطي للرواية طابعاً لا نجده في الرواية التقليدية...

لإنجاز هذا العمل سنتخذ الروايات التالية متناً للبحث في الميتاروائي: «الأبله والمنسية وياسمين»[9]. «رحيل البحر»[10]. «وردة للوقت المغربي»[11]. «لعبة النسيان»[12]. «دليل العنفوان»[13]. «عين الفرس»[14]. إنّ الروايات الثلاث الأولى سَبَقَ لي أن حلّلتها باعتبارها روايات جديدة، أوجدت في تاريخ الرواية المغربية، القصيرة العمر، مساراً جديداً، وتأتي الروايات الثلاث الأخيرة وأخريات لتسير في المجرى المتحوّل نفسه، والذي هو جزء من مجرى الرواية العربية الجديدة بوجه عام...

٢.٣. يتجسّد الميتاروائي في المتن الذي نحدّد من خلال شكلين أساسيين: في الأوّل يأتي على شكل بنى نصّية صغرى ترتبط بإحدى البنى النصّية الأساسية وتقيم معها علاقة خاصّة أينما وجدت تلك البنية الأساسية في النصّ. وفي الشكل الثاني يأخذ الميتاروائي شكلَ بنية نصيّة كبرى لها شبه استقلال عن بنية نصيّة أصلية وإن كان تعلّقها بها خاصّاً ومتميّزاً عن الأولى في الشكل الأوّل. نسمّي الأوّل بـ «الميتاروائي الخاصّ» تمييزاً له عن الشكل الثاني «الميتاروائي العامّ» بناء على مقتضيات التحليل. نجد الميتاروائي الخاصّ في الروايات الثلاث الأولى، والعامّ في الروايات الثلاث الثانية.

٣. الميتاروائي الخاصّ:

١.٣. في هذا الشكل يحضر الميتاروائي على صورة بنى نصيّة تحتلّ حيّزاً في فضاء النصّ كلما وجدت بنية نصيّة أصلية تتعلّق بأحد الجوانب التالية: الحكي التقليدي أو الواقع أو الواقعية. وتبرز هذه الجوانب في مجرى الحكي على اثر أقوال يرسلها أحد

الأصوات السردية وهو يضطلع بدوره كَرَاوٍ أو مُبَئِّر. كما أنها تبرز بناء على ما يتبلور من خلال السرد من أفعال تجسّد رؤى أو تصوّرات إزاء الواقع أو الواقعية عبر أفعال بعض الشخصيات أو أقوال بعض الرواة. وبهذا تكون البنى النصيّة الأصلية المتعلّقة بأحد الجوانب الثلاثة مترابطة فيما بينها من خلال أقوال الراوي أو أفعال الشخصيات وأقوالها، أو أفعال الراوي عندما يكون شخصية من الشخصيات. وفي مختلف هذه الحالات تكون تلك الأقوال والأفعال متصلة اتصالاً وثيقاً «بالروائي». ويأتي الميتاروائي الخاصّ باعتباره بنية نصيّة طارئة و«دخيلة» لإنجاز فعل كلامي «برّانيٍّ»، على كلام أو فعل يتّصل بالحكي الدّاخلي. وغالباً ما يتكلّف بإنجاز هذا الميتاروائي الناظم الخارجي كصوت سردي «برّاني». إنّ «برّانيته» تتجسّد من خلال مستويين اثنين:

أ ـ الصوت السردي: فهو غير مشارك في القصّة ولا في أحداثها.

ب ـ المحتوى السردي: لا يساهم في تطوير عالم القصّة وإغناء محتواها.

ومن خلال هذين المستويين معاً يتأكّد أمام أعيننا دور الميتاروائي كبنية نصيّة «طارئة» و«دخيلة» و«برّانية». فهو يأتي ليُشوِّش على الحكي وبالتالي على متلقيه من جهة. كما أنه يأتي لـ «نقض» و«نقد» البنية النصيّة الأصلية أو المتصلة بعالم القصّة المحكية. وسنحاول الآن معاينة كيفية اشتغاله في علاقته بالروائي، من حيث حضوره ـ تركيبياً، ونحوياً ـ على هامش الأقوال (الراوي ـ الشخصية) والأفعال (الشخصية ـ الراوي) على صعيد الحكي التقليدي والواقع والواقعية من جهة، ومن حيث دلالته التي يسعى إلى تحقيقها من جهة ثانية.

٣. ٢. الحكي التقليدي:

كلّ النصوص التي اخترناها تتضافر في جعل إحدى مهمّات «الميتاروائي الخاصّ» موجّهة لتقويض الحكي التقليدي كبنية ووظيفة. والمقصود بالحكي التقليدي هنا الشكل السردي المتداول والشائع في تقديم مادّة الحكي كتابياً كان هذا التقديم أو شفهياً.

يقول الناظم الخارجي الذي يحتلّ موقع المرويّ له في الفصلين الأوّل والثاني من رواية «الأبله والمنسية وياسمين»، وهو يستمع إلى حكي الجدّة مقاطعاً الراوي:

«أعرف أن كلّ رواياتك صحيحة وأن السند لا يرقى إليه أدنى شك، فاختصري سلسلة الرواة، ولا داعي لربطها بأمّنا حوّاء فهي على الأقلّ منها براء»(ص ٩).

وكلّما استمرّت الجدّة (الراوي) في الحكي يقاطعها مُعَلّقاً بمثل هذا الكلام:

«استغفري اللّه يا جدّتي، كيف عرفتِ أن ما تحكينه، أقصد ما ستحكينه وجد في كلّ زمان ومكان»(ص ٩).

وبصدد حكي الجدّ، يقول نفس المرويّ له، وبعد انتهاء حكيه:

«وخرجت وأنا أتساءل إن كان حقاً هو المتسوّل، أم أنّه ككثير من الخاملين والوصوليين في تاريخنا الحديث يحاول بدوره أن يزوّر التاريخ ليستفيد منه في كسب بعض الامتيازات. . .»(ص ٩٣).

يَتبيّن لنا من خلال هذه البنى النصيّة التي أوردنا أنها تتقيَّدُ بصوت المرويّ له (الطالب). ويأتي صوته السردي ـ كما نلاحظ ـ في بعده الميتاروائي مرتبطاً بسرد الرّاوي (الجدّة ـ الجدّ)، على شكل تقديم الحكي، أو أنه يتدخّل أثناءه مقاطعاً، أو على شكل تعليق عليه بعد انتهائه. وفي جميع هذه الحالات الثلاث يأتي على «هامش» الحكي ليشوّش عليه، أويسخر منه أويتخذ منه موقفاً نقدياً. إن خطاب المرويّ له «ميتاروائي» من حيث كونه يسهم في جعلنا ـ كمتلقّين ـ نكوّن فكرة عن القصّة (الروائي)، من وجهة نظر الصوت السردي الذي ينجز الميتاروائي. وهذا ما يجعلنا نرى في أن حكي الجدّة والجدّ تقليدي من خلال: «السند» باعتباره عنصراً أساسياً في الحكي التقليدي يضطلع بمهمّة إعطاء بُعْد واقعي وحقيقي لما يحكى. ونجد ذلك أيضاً في «التعميم» الزماني والمكاني، وأخيراً في «عبرة» الحكي. في مختلف هذه العناصر التي جاء الميتاروائي ليتموقف منها نجد توقيفاً للحكي وتوجيهاً للقراءة بطريقة لا تخلو من سخرية ومعارضة ساخرة. وبالتالي نتبيّن موقفاً من الحكي التقليدي وتشديداً على محدوديته ونسبيته في تقديم «الدلالة المناسبة» لـ «الحقيقة». فالمرويّ له منذ البداية يبرز لنا أنّ بحثه عن الأبله وقصته بحثٌ عن الحقيقة. وهو إذ يختار «الحكاية الشعبية» فذلك لكونه يطمئن إلى أنها تمثّل الذاكرة الجماعية. لكن هذا البعد لم يجعلها قادرة على تقديم «القصّة» كما هي. إنّ البعد الذاتي للرّاوي (الجدّة/الجدّ) يتدخّل في توجيه دلالة الحكي. وهذا ما يجعل الحكاية الشعبية بدورها لا تختلف عن الأنواع الأخرى في تقديم الأشياء. وحين يأتي الميتاروائي لإبراز هذه النتيجة فهذا يعني «التشكيك» في عمل الراوي والقصّة الشعبية. ولعلّ الفصل الثالث خير دَليل على ذلك حيث يقوم المرويّ له برحلة للبحث عن «حقيقة» القصّة متجاوزاً للحكي الّذي مارسه الجدّ والجدة.

نجد الموقف نفسه في «وردة للوقت المغربي»، وإن بشكل مختلف. فالوحدة الأولى

التي نفتح بها الرواية هي بمثابة مُناصّ أو مقدّمة للرواية. في هذا المناصّ الذي يضطلع به الراوي المتكلم نجدنا أمام بُنى نصيّة ميتاروائية خاصّة تتكرّر في مجرى النصّ. وعندها يشعر الراوي المتكلّم أنّ المُناصّ قد استطال دوَن أن يُقدّم لنا حدث أو شخصية أو عنصر من عناصر عالم قصّة «محكمة البناء»، تأتي هذه البنية النصيّة الميتاروائية موجَّهَة إلى القارىء:

«أنا أعلم أنكم **تنتظرون** الرواية. أية رواية؟ آه، تلك الأحداث **الملفقة** ووراءها الأنفاس متعاقبة، وتلك الشخوص بأفكارها وهمومها المغموسة رغماً عن الحياة. .» (ص ٢٤).

وفي سياق آخر، يطرح الراوي ـ المتكلّم هذا السؤال: «متى تأتي الرواية؟»، ويتابع مُناصَّهُ في بعده الميتاروائي:

«وقد تسألون عن السبب. ولكنيَ لا قبل لي **الآن**، ولا بعد هذا **الزمان**، على رواية **التفاصيل**، وأكرِّر على أسماعكم، إن كانت ما تزال مصغية، بأنني **لا أميل إلى الحكاية ميلكم وعشقكم لها**» (ص ٣٧).

إنّ الرواية لا يمكن أن تأتي! لأنّ الرّاوي ـ المتكلم ينتج الميتاروائي لا الروائي. فهو ضدّ القصّة، والرواية. كما أنه لا يميل إلى الحكاية ميل القرّاء جميعاً إليها. يقول معرِّضاً بالرّاوي التقليدي بصفته ينتج القصّة أو الحكاية:

«في مكان ما من السوق وقف رجل آخذُ بين يديه بنديراً
يوقع عليه، مرّة مرّة، ضربات منغومة، ويستهلّ:

ـ صلّوا على النبي العدنان.
فيأتيه جواب حشد متحلّق حوله في دائرة، **وَنَعْسَان**:

اللهم صلي عليك يا رسول الله
ويطلق لسانه برواية يعيشها الجميع ولا يفقهون فيها شيئاً. . .» (ص٣٢).

إنّ الراوي، وهو ينتج كلاماً «مفكّكاً» يتداخل فيه القول بالسّرد، يريد من خِلاَلِهِ أن يحكي، وفي الآن ذاته، لا يريد أن يحكي وتأتي البنى الميتاروائية لتأكيد هذا الإحجام بين الحكي واللاحكي، وتملأ المسافة بينهما. فهو ينتج «رواية». وفي الوقت نفسه يريد إنتاج «لا رواية». وهكذا نلاحظ من خلال الأمثلة المقدّمة، أن الرّاوي ـ المتكلّم وهو يفكك البنى السردية، يوقف سرده ليتوجه إلى خلفيّة القارىء النصيّة أو الحكائية مناقضاً

إيَّاها، ودافعاً في اتجاه خلخلتها واستفزازها. تنتهي الوحدة الأولى بقول الرّاوي: «وَمَنْ كان منكم يرغب في اليوم الآخر، فليترك هذا الكتاب» (ص ٢٦). وهو في كلّ البنى الميتاروائية يحسّ بتوتر القارىء وانتظاره. لذلك يتوجّه إليه بين الفينة والأخرى إلى أنه سوف لن يمارس حكياً كما يجدُه القارىء عند الروائي التقليدي الذي يلفق الأحداث، أو الراوي الشفوي الذي يحدث الصخب بصوت بنديره ليحكي له أوهاماً يُستلَذّ بها. إنّ الحكي التقليدي لا علاقة له بالواقع ولا بالحقيقة، بل إنّ الحكي نفسه لا يمكن أن يضطلع بذلك. ويأتي الميتاروائي في «وردة للوقت المغربي»، كما في «الأبله والمنسية وياسمين» لإبراز محدودية الحكي التقليدي وتكراريته وعجزه. وفي كلّ هذه الحالات يأتي نقضاً له، وسخرية من عالمه ومتلقيه. وفي النقطة التالية حول الواقع والواقعية يمكن أن نجلّي عناصر أخرى لهذا الميتاروائي الخاصّ.

٣.٣. الواقع والواقعية:

إن الميتاروائي حين يأتي مُتَمَوْقِفاً من الحكي التقليدي، فذلك لكون هذا الحكي يقدِّم صورة مشوّهة عن الواقع. وهو مهما حاول ادّعاء الواقعية باعتماد السَّند، وتوجيه الحكي لاستخلاص العبرة، يظل بعيداً عن تمثيل الواقع أو حتى عن التعبير عنه. بل إنّ القصّة في «الروائي» وهي تلعب على دقّة التفاصيل المسجّلة، وعلى رسم سيكولوجية الشخصيات ليست سوى وهم واقعي مزعوم. هذه هي الصورة التي تتقدّم إلينا من خلال موقف المرويّ له حَوْل حكْي الجدّة والجدّ، وموقف الراوي ـ المتكلّم من توقّعات القارىء، وانتظاره الرواية بالشكل التقليدي. . .

في «رحيل البحر» لمحمّد عز الدين التازي نجدنا أمام ممارسة الميتاروائي الخاصّ كما يبدو في «الأبله» و«وردة». تتخذ هذه الرواية من مدينة «أصيلا» فضاء لعالمها السردي. ولقد سبق لكاتب مصري هو جميل عطية إبراهيم، أن عاش في هذه المدينة، وكتب عنها «رواية» سمّاها «أصيلا». ولمّا كانت شخصية محمد العربي مثقفة، ولها معرفة سابقةً بهذا الكاتب وروايته، يحضر الميتاروائي الخاصّ، بين الفينة والأخرى، كلما اتصل الحديث بمحمد العربي وبالأخص في تأملاته أو أحاديثه عن الكتابة والأدب سواء مع المرويّ له (الراوي)، أو بقية الشخصيات. ومن خلاله تبرز رؤية الراوي من الحكي التقليدي والواقع والواقعية من خلال الموقف من الكتابة عن فضاء أصيلا:

«أخبرنا محمد العربي، وهو يتأسّف بأنّ هذه مذكرات شخصية وليست رواية، لأن

الحقائق فيها تلغي قوّة الخيال، ولقد جعلنا ظلالاً لشخصه، يظهر في الضوء، ويظهرنا في الظل. . . أمّا الرواية فهي تفجير مكامن الخيال والرؤيا، وقد يكون هذا الخيال واقعياً. . .» (ص ٧٨).

إنّ رواية أصيلا «واقعية» وتتصل بـ «الواقع» بشكل واضح، فهو يسمّي الأشياء بأسمائها. هل هذا هو الواقع؟ يتساءل الميتاروائي الخاصّ. محمد العربي يؤكد أن «أصيلا» ليست رواية. إنها ليست سوى مذكرات شخصية عن المدينة وعن عالمها. ويقدم لنا الراوي فهماً آخر مختلفاً للرواية. ذلك أن زعم الواقعية ليس سوى وهم لا طائل وراءه. إذْ لا يكفي أن يركّز الكاتب على وصف الشخصيات والأمكنة، ويرصد أحداثاً مقتطعة من الحياة اليومية ليقدم لنا ذلك على أنه واقع أو التزام بواقعية. فالرواية هي اللاّواقع، والكتابة الروائية هي اللارواية، لأن الرواية الجديدة تفجير للخيال والرؤيا، وقد يكون هذا الخيال واقعياً. . . بل أكثر واقعية من الواقع!

يتساءل الراوي في «وردة للوقت المغربي» في معرض حديثه الميتاروائي الخاصّ مع القارىء، عن الرواية المنتظرة والواقعية:

«أية رواية؟ الذات الإنسانية المنتفخة في سطور، وطوفان من التفاصيل والرتوش بزعم الواقعية؟ أية واقعية؟ أيّ واقع أيّ صوت أية حياة؟» (ص ٢٥).

بل إنه يذهب أبعد من ذلك مخاطباً ذاكرة القارىء وخلفيته النصية، ومعارضاً إيّاها في الوقت نفسه: «والواقع ما هو بالضبط؟».

تحضر الأسئلة نفسها في رواية «الأبله»، حين يقول المرويّ له معلّقاً على حكي الجدّة والجدّ: «حكت لي جدّتي ما حكت. وحكى لي جدي ما حكى. ولكن أين الحكاية اليقين؟. . يستحيل أن توجد حكاية يقين» (ص ١٠٦).

ويقول معلقاً على حكي الجدّ، تماماً كما كان يفعل بصدد حكي الجدّة:

«خرجت وأنا أتساءل. هل هي حقّاً كما رواها؟ هل هي بالفعل حكاية الأبله؟ أم أنّ جدّتي حكايتها وجدّي حكايته وللناس أيضاً حكايتهم عن الأبله والمنسية؟؟. . .» (ص ٩٣).

إنّ مختلف هذه الأسئلة المشكّكة في الحكي التقليدي والواقع والواقعية تبرز لنا بجلاء أننا أمام موقف روائي جديد ـ كما يتقدم إلينا من خلال الميتاروائي الخاصّ ـ يشي بضرورة إنجاز خطاب جديد يتجاوز الأسلوب التقليدي في الكتابة السردية أو في الحكي

بصفة عامّة، شفهياً كان أو كتابياً. وحين يضطلع الميتاروائي بذلك فلأنه يسعى إلى خلخلة بنية الانتظار لدى القارىء، ويجعله يتساءل بدوره عن الحكي التقليدي، وعن أوهامه وادّعاءاته في نقل الواقع أو التعاطي معه. لذلك يأتي الميتاروائي الخاصّ بنية نصيّة ذات بعد نقدي من السرد التقليدي. وهذه البنية تتخلل البنى النصيّة الأصلية داخل النصّ الروائي سواء من خلال التقديم أو داخل الحكي نفسه أو في نهايته. وحضور هذا الميتاروائي في محطات عديدة من مجرى النصّ، يدفع القارىء إلى عدم الانخراط في عالم الحكاية أو القصّة كلياً، إذ يأتي الميتاروائي الخاصّ ليقطع عليه هذا الاندماج الممكن، ليجعله يطرح الأسئلة، أو مدفوعاً إلى التفكير في الجواب عن الأسئلة التي يطرحها الميتاروائي. وعندما ندرك أنّ هذا الميتاروائي، في هذه النصوص، يتضافر مع بنى نصيّة أخرى «ميتانصيّة» مختلفة عن البعد النقدي الروائي الذي نجده في «الميتاروائي»، تتأكد أمامنا الصورة التي يرمي الخطاب الروائي الجديد إلى تشكيلها وهو يتخذ موقفاً جديداً، داخل الرواية، من الرواية التقليدية، ويسعى إلى تقديم شكل كتابي جديد. ولعلّ أهمّ سمة يمكن تسجيلها - الآن - بخصوص هذا الخطاب الروائي الجديد هي أنّه، وهو ينتج رواية جديدة أو يقدِّم حكياً جديداً، ينتج في الآن نفسه ويقدِّم صورة عن تفكيره وموقفه من الحكي ومن الرواية ومن القارىء. وهذه السمة البنيوية سنجدها تتبلور بشكل كبير، وتتعمّق في نصوص روائية أخرى تصدر بعدها، وتأخذ شكلاً آخر، هو ما أسميناه بـ«الميتاروائي العامّ». وفي هذا خير دليل على أنّ «الميتاروائي» صار «بنية» جديدة تقتحم الرواية الجديدة، وكلما تقدّم الزمن بصدور روايات جديدة يحتلّ فيها موقعاً، ويمارس فيها بصورة أعمّ. وهذا ما سيتأكد لنا من خلال حديثنا عن «الميتاروائي العامّ».

٤ . الميتاروائي العامّ:

١.٤ . يختلف هذا الشكل عن السابق في كونه يأتي على صورة بنية نصيّة كبرى لها استقلالها عن أية بنية نصيّة أصلية تركيبياً. كما أنه يأتي مختلفاً نحوياً ودلالياً عن الميتاروائي الخاصّ، من حيث لا يتكلّف بنقد الروائي على مستوى الحكي التقليدي والواقع والواقعية فقط. إنّه يأتي شاملاً وعامّاً في بُعْدِهِ الميتاروائي. وطبيعته المختلفة هاته تمكّنه من جعلنا نشكِّل فكرة عن الحكي ليس من أحد الجوانب التي وقفنا عندها. إنه يتجاوز ذلك إلى كونه يعيد إنتاج الحكي السابق بصورة مختلفة على صعيد المادّة الحكائية والخطاب من جهة، كما أنه يحقق الوعي الذاتي بالحكي (الروائي) من خلال اتخاذ الموقف منه وعلى مستويات عدّة من جهة ثانية. وسنحاول معاينة هذه الخصوصية من خلال النقط التالية:

تحديد الميتاروائي العامّ كبنية نصيّة كبرى، وإعادته النظر في الحكي السابق، وأخيراً موقفه من الحكي.

٤ . ٢ . البنية النصية الكبرى:

في النصوص الروائية الثلاثة («لعبة النسيان» ـ «دليل العنفوان» ـ «عين الفرس») التي يحضر فيها الميتاروائي العامّ، نجد أنفسنا أمام صوت سرديّ يختلف ـ من أحد الجوانب ـ عن الصوت السردي الذي ينتج الروائي. وباختلافه عنه، على هذا الصعيد، يأتي ملفوظه بدوره مختلفاً. إنه بنية نصيّة كبرى لها بداية ولها نهاية، كما أنّ لها جوانبها ومستوياتها المناقضة.

يبرز الميتاروائي العامّ في «لعبة النسيان» من خلال «راوي الرواة» كصوت سردي متميّز عن الرواة الذين تزخر بهم الرواية. ومن تسميته التي أعطاه إيّاها الكاتب تتّضح بجلاء فرادة هذا الصوت السردي: إنه شبه متعالٍ عن غيره. يعرفهم جميعاً كرواة وشخصيات، كما يعرف خصوصية كلّ واحد منهم وهو يتكلّف بالسرد، والخلفية التي تتحكم في خطابه، وتوجهه إلى الاضطلاع بدوره بهذا الشكل أو ذاك. وتبعاً لهذه الخصوصية التي يتميّز بها كصوت سردي يمكن أن نتبين نوعية الخطاب الذي ينجز على هامش خطابات غيره من الرواة الذين يتضافرون جميعاً بشكل أو بآخر في إنتاج الروائي.

يتواتر حضور هذا الميتاروائي العامّ الذي يتكلّف به راوي الرواة أربع مرّات تأخذ مواقع عدّة في مجرى فصول النصّ. ففي «سيد الطيب» مثلاً يأتي بعد انتهاء خطابات ثلاثة رواة. وفي «ثمّ يكبر العالم في أعيننا» يفتتح به هذا الفصل، ويذيّل به أيضاً... وهذا غالباً ما يحدث بعد تراكم خطابات وأحداث ليقول فيها كلمة مختلفة، وبوعي مختلف. كما أنه قد يستغرق أحياناً، من حيث هو ملفوظ، من الصفحتين إلى خمس صفحات أو أكثر، الشيء الذي يبرز كونه مختلفاً عن نظيره الخاصّ الذي سجّلناه في النصوص الأولى.

ومثل هذا الميتاروائي في «لعبة النسيان» من خلال «راوي الرواة» نجده في «دليل العنفوان» لعبد القادر الشاوي. يمكن تقسيم هذه الرواية تقسيم الكاتب إيّاها إلى قسمين: ومنذ القراءة الأولى يبدو لنا القسمان مختلفين وعلى أصعدة عدّة. فالأوّل «الخلطاء» (من الصفحة ٥ إلى ٦٩). والثاني «اللغو والتأثيم» (من ٧١ إلى ١٣٣). وعندما ننظر في العلاقة بين هذين القسمين نجدها علاقة الروائي بالميتاروائي. إنهما لا

يتكاملان باعتبار أحدهما تتمّة للآخر وامتداداً له، كما نجد عادة في الروايات، حيث تتضافر فصولها لتجسيد مادة الحكي وتسهم في تكاملها واكتمالها. إنّ «الروائي» من خلال مادّة الحكي ينتهي عملياً في الفصل الأوّل حيث تقدّم إلينا شذرات من تذكارات الراوي عن انتقاله من الشمال إلى الرباط والتحاقه بالجامعة. لكنّ الفصل الثاني يأتي بكامله ليعيد إنتاج الفصل الأوّل، ويعيد التفكير فيه، وكتابته بشكل «ميتاروائي» يتأسّس على قاعدة ما هو مقدّم سابقاً. وبهذا يبدو لنا هذا الفصل «بنية نصيّة كبرى» لها شبه استقلالها عن الأولى. ويتحقّق لدينا كونها تدخل في نطاق «الميتاروائي العامّ» بالشكل الذي نحدّد.

يحضر هذا الميتاروائي العامّ أيضاً في «عين الفرس». وعلى غرار «الأبله والمنسية وياسمين» للكاتب نفسه، نجد بُنى ميتاروائية خاصّة على نحو ما رأينا من أحاديث بين الراوي والمرويّ له قبل بدء الحكي، ومما تتضمّنه من آراء حول الحكي والحكاية. يبرز ذلك في بداية الرواية من خلال الحديث في بلاط الأمبرال بين الراوي والمرويّ له حول الحكاية، وأسباب الانقطاع عن الحكي، واستعجال المرويّ له سماع الحكاية، وتأمّلات الرّاوي حول الحكي بوجه عامّ. . .

إلى جانب ذلك، تنقسم الرواية إلى قسمين كبيرين (وكلّ منهما ينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام صغرى). يسمى القسم الأوّل «رأس الحكاية» (ص ٥)، والثاني «الذيل والتكملة» (ص ٤٧). ومن خلال هذا التقسيم ـ وعلى شاكلة ما رأينا في «دليل العنفوان»، نجد القسمين يزدوجان هنا أيضاً إلى «روائي» و«ميتاروائي». فإذا كانت «الحكاية»، تقدّم في «رأس الحكاية»، فإنّ «الذيل والتكملة»، وكما يبدو ذلك من العنوان نفسه، يحمل سمات وطبيعة «الميتاروائي العامّ». إنّه ذيل وتكملة للحكاية المقدّمة في الفصل الأوّل، بنفس الصورة التي تتجسّد في الروايتين السالفتين. وهو بذلك يأخذ شكل بنية نصيّة كبرى مختلفة عن البنية الأصل.

وفي النصوص الثلاثة الأخيرة يأتي «الميتاروائي العام» شبه مستقلّ عن «الروائي». إنّه يتميّز عنه، من حيث صوته السرديّ، بطبيعته، وبموقفه الذي يتخذه من الحكي المقدّم في «الروائي». وبهذه المواصفات جميعها يتأكّد لدينا أنّ الميتاروائي العامّ يشترك مع الميتاروائي الخاصّ في بعض الصفات، لكنّه يختلف عنه من حيث موقعه في النصّ الروائي، وموقفه الذي يتخذه منه، وهذا ما سنبيّنه الآن من خلال الحديث عن طبيعة الميتاروائي العامّ، وموقفه من «الروائي».

٣.٤ طبيعة الميتاروائي العامّ:

تقدّم إلينا المادّة الحكائية من خلال أحد الرواة المشاركين في القصّة في رواية «لعبة النسيان»، أو من خلال ما يقدّمه لنا الفاعل الذاتي في الفصل الأول من رواية «دليل العنفوان»، ومن خلال الناظم الخارجي في الفصل الأوّل أيضاً من رواية «عين الفرس». يضطلع الناظم الخارجي في «عين الفرس» بحكاية حكاية غير مشارك فيها. كما أن الرواة المشاركين في «لعبة النسيان» يتناوبون في سرد جوانب من ذكرياتهم عن الماضي. ومن بين هؤلاء الرواة يحتل الهادي مركز الصدارة. فهو الذي ينظّم باقي الشخصيات ـ الرواة. ومن خلال حكي كلّ واحد منهم تتبيّن أمامنا جوانب معينة من شخصيته. وفي دليل العنفوان يحتلّ الفاعل الذاتي كصوت سردي المكانة الأساس، فهو الذي يحكي لنا في الفصل الأوّل عن انتقاله إلى الرباط ودراسته في كلية الآداب، ويحكي لنا عن علاقاته بشخصيات عديدة تربطه بها علاقة ما.

إنّ مادّة «الروائي» في الروايات الثلاث تنطلق من مستويين اثنين:

أ ـ قصّة الحياة المتذكّرة والقائمة على شخصية محورية هي الهادي في «لعبة النسيان» والراوي في «دليل العنفوان».

ب ـ الحكاية العجيبة في «عين الفرس».

وإذا كانت قصّة الحياة تتقدم إلينا من خلال رواة متعدّدين مشاركين في القصّة في «لعبة النسيان»، فإنّ راوياً واحداً هو الذي يروي الحكاية العجيبة وهو غير مشارك فيها في «عين الفرس»، أو يروي قصّة الحياة وهو مشارك فيها في «دليل العنفوان».

إنّ الأصوات السردية التي تضطلع بإنجاز «الروائي» في الروايات الثلاث تأخذ الشكل التالي:

أ ـ الفواعل: والفاعل (Actor) هو المشاركة في القصّة. وفي رواية «لعبة النسيان» نجد «فواعل» متعدّدين، والفاعل المركزي (أو الذاتي) هو الهادي. وهذا الصوت السردي هو نفسه الذي يتكلف بالحكي في «الخلطاء» في «دليل العنفوان».

ب ـ الناظم الخارجي: والناظم (Auctor) هو غير المشارك في القصّة. ونجده في «عين الفرس». فالناظم الخارجي يحكي لنا قصّة «عين الفرس» وهو «برّاني» عنها.

هذه الأصوات السردية تتحوّل عندما ننتقل من «الروائي» إلى «الميتاروائي». وهذه

المسألة بديهية، وإن تكلّف بها نفس الشخص، لأنّ طبيعة الصوت تتحوّل بسبب هذا الانتقال. وهكذا نجد «راوي الرواة» باعتباره ناظماً خارجيّاً، أي غير مشارك في قصّة الحياة، هو الذي يتكلّف بإنجاز الميتاروائي في «لعبة النسيان».

إنّه يختلف عن «الفواعل» الذين يحكون بناء على صلة خاصّة يقيمونها بما يُحْكَى. وبما أنه كذلك فاضطلاعه بالميتاروائي يعطيه صفة الموضوعية في تصحيح وتقويم ما قدّم إلينا من حكي.

لكننا في «دليل العنفوان» و«عين الفرس» نحن أمام الشخص نفسه الذي كان يحكي في الفصل الأوّل (الروائي). وبما أنّ الانتقال من الروائي إلى الميتاروائي يستدعي تحوُّل الصوت السردي، نجد أنفسنا ننتقل في «دليل العنفوان» من الفاعل الذاتي الذي كان يحكي لنا تجربته في الفصل الأوّل إلى الفاعل الدّاخلي الذي يقوم بقراءة إنجازه الحِكائي الذي قُدِّم إلينا من خلال الفاعل الذاتي. والانتقال من الذاتي إلى الدّاخلي انتقال من الروائي المنجز انطلاقاً من الذات إلى الميتاروائي بما هو نقد داخلي أو من الدّاخل لهذه الذات. وكذلك الشأن بالنسبة إلى «عين الفرس»، وإن بشكل مختلف. فالناظم الخارجي يحكي لنا قصّة «عين الفرس» وهو «برّاني» عنها وغير مشارك في أحداثها. لكنّ تحوّله إلى منجز للميتاروائي يجعله ينتقل من الناظم إلى الفاعل لأنّه صار شخصية في القصّة ولأنّه يقدِّم لنا تصوّره عن الحكاية من داخلها، وقد تحوّلت الحكاية العجيبة التي حكى لنا إلى واقع.

إنّ تحوّل الصوت السردي يرتهن إلى تحوّل الميتاروائي، وعلى كافّة الأصعدة المتعلقة بالسرد تركيبيّاً ونحوياً ودلالياً. ولتجسيد هذا التحوّل نحاول الوقوف عند جانب آخر من جوانب طبيعة الميتاروائي العامّ والمتعلّق بالعلاقة التي تربطه بالروائي قبل الانتقال إلى الحديث عن موقفه منه.

يمكن حصر علاقته هذه بالروائي في النقطتين التاليتين واللتين نختزل من خلالهما أوجهاً عديدة للعلاقة:

أ ـ تصحيح ما قدّم في «الروائي» وتقويمه.

ب ـ ملء ثغرات تركها الراوي عنوة لأسباب خاصّة.

حول النقطة الأولى يمكن أن نعاين بجلاء طبيعة الميتاروائي في علاقته بالروائي. فالفاعل في «دليل العنفوان» و«لعبة النسيان» يحكي لنا عن ذاته. والحكي عن الذات

محفوف دائماً بمشاكل شتّى. ونفس الشيء نقوله عن الحكي عن بعض الشخصيات المرتبطة بالذات أو بعض الأحداث. وإذا كان المتلقي يُشَكِّل فكرة عن الأحداث كما تصله من خلال هذا الفاعل باعتباره أهلاً للثقة وجديراً بالائتمان، يأتي الناظم الخارجي (راويّ الرواة) أو الفاعل الدّاخلي ليصحّح ويقوّم ما اطمأنّ إليه المتلقّي، وليشكّك في صحّة ما قدّم إليه. يقول راوي الرواة في «لعبة النسيان»:

«الذين حدّثوكم عن سيد الطيب عرفوه في فترات طالت أو قصرت. وهم يحاولون أن يستعيدوا ذكريات وملامح وأقوالاً مشتركة معه. يفعلون ذلك بهاجس فهم شخصيته...» (ص ٣٠).

«أحياناً، أخوض في «تفسير» سيد الطيب مستعملاً الأبعاد الفيزيولوجية... لأعثر على خيط ينتظم تلك المشاهد والمراحل... ثم فجأة ينتصب أمامي داخل إطار أحياء فاس القديمة،،، بجسده الفارع، بكلماته وصمته، **فتهتزّ كلّ التفسيرات...**». (ص ٣٠).

قد يطول الاستشهاد بطول الميتاروائي العامّ الذي يأتي ليقوّم ويصحّح ما حكي، وليقدّم معطيات جديدة. ونعاين بجلاء من خلال هذا المقطع اختلاف طبيعة هذا الصوت السردي. فهو يحكي عن سيد الطيب وهو حاضر الوعي، والوعي النقدي التحليلي. ويسعى من خلال ذلك إلى تقديم صورة «جديدة» ومختلفة عن الشخصية المتحدّث عنها. وهو من أجل ذلك لا يكتفي فقط برسم ملامح جديدة ولكن يقوم بقراءة «جوهرية» للشخصية انطلاقاً من الحديث الذي قدّم عنها، مستغلاً في ذلك معرفته الدقيقة والمتعالية بالمتحدثين والمتحدث عنه.

نلاحظ الشيء نفسه في دليل العنفوان. فالفاعل الدّاخلي يختلف عن الفاعل الذاتي. وهو يقدّم لنا صورة جديدة عن الحكي السابق تجعل كلّ ما كوّناه من أفكار ومعطيات عن عالم الروائي في الفصل الأوّل مهتزاً ومشوّشاً. وإذا كان البعد السردي في «الخلطاء» يظهر من خلال الصيغة «كان يفعل»، فإن الميتاروائي يجعلنا أمام صيغة مناقضة «لم يكن يفعل» على نحو ما يمكن أن نلمس:

«هذا الرجل (الرطوبي) عرفت عنه بعض السجايا، صورتُه لك كالدليل: يرعاني ويقودني ويوجهني. وشهدت لك بنضجه ونصحه. **فهل كان حقاً** بهذا القدر المبجّل من الاعتبار؟...». (ص ٩٠).

«ولست أعرف **الآن** ما الذي جعلني، في القسم الأول.. أضرب صفحاً في مجرى السرد المتهافت، عن أحوال وأوضاع كانت له،،، الأنني كنت أريد كما خططت لذلك أن أجعل منه

شخصية روائية، فأتجاهل بهذه الضرورة الفنية ما كانت عليه شخصيته الواقعية؟!...».
(ص ١٠٠).

من خلال هذين المقطعين المتعلّقين بشخصيتيْ محمد الرطوبي والمأمون، نلاحظ اختلاف تقديمهما الآن نسبةً إلى الفصل الأوّل. فالفاعل الذاتي «ينسخ» حكيه السابق ويُقوِّم الصُّور المقدمة عن الأحداث والشخصيات ويصحّح الملامح السابقة. وكلّ ذلك يتمّ بلغة تحليلية ونقدية، وإن ظلّت مشبعة بالروح السردية العامّة. وبسبب طول هذا الميتاروائي العامّ تصعب ملاحقته، وملء التحليل بالشواهد. وذلك لأنه يمثّل الطبيعة التي نحن بصدد الكشف عنها.

إذا كانت «لعبة النسيان» و«دليل العنفوان» تقومان على أساس «قصّة حياة»، فإنّ «عين الفرس» تقوم على قاعدة حكي «قصّة عجيبة»، لا مجال فيها لخيانة الذاكرة، أو تدخّل الذات الذي يفسد الحكي ويستدعي التقويم والتصحيح. فالناظم الخارجي يروي حكاية سمعها ويمكن للرواة أن يتناقلوها. لكن اللافت للانتباه والمستدعي للميتاروائي هنا هو أن الحكاية المروية على أنها عجيبة ومتخيَّلة تتحقّق في الواقع. فما أن تنتهي الحكاية ويذهب الرّاوي إلى بيته حتّى يستدعى من قبل الأمير الذي يأمر بجلده ويستجوب عن فضاء الحكاية «عين الفرس». وفي نطاق العرض غير المباشر بين الراوي والمرويّ له يحضر الميتاروائي الخاصّ. ويحدث أن كل ما رواه الرّاوي عن اختفاء سكّان عين الفرس في قاع البحر بحثاً عن البسطيلة والمشوي على أنه حكاية عجيبة هو واقع حقيقي:

«الأمير يظنّ، بل نحن على يقين من أنك كنت تعلم بوقوع هذه الحوادث قبل وقوعها، أي قبل أن نعلم بوقوعها اليوم» (ص ٤١).

ورغم تأكيد الراوي أن لا علم له بذلك، وهو راوٍ وليس عرّافاً، يُنفى إلى مدينة عين الفرس والكمامة على فمه وقارورة السمّ في عنقه. وحين يصل الراوي إلى المدينة التي حكى عنها يتحوّل من ناظم إلى فاعل. وفيها ننتقل إلى الميتاروائي (الذيل والتكملة). فلا نجد الراوي الذي يحكي عن عين الفرس، ولكن الفاعل الذي ينجز الميتاروائي وفيه يحاول أن يتأمّل ويفكّر في الحكاية والواقع، ويقوِّم ويصحّح، أو بالأحرى، أن يؤوّل العلاقة بينهما أو يتساءل عنها:

«هل حكيت ما وقع، أم وقع ما حكيت؟»... (ص ٥٣).

«بعض الناس يتصورون أني أتفلسف الآن... أبداً. إنّي ما زلت أحكي، وإذا كانوا عاجزين عن إدراك الحكاية في شمولها فهذا ليس ذنبي!...

إني مازلت أحكي إذن... لقد انتقلَتْ إليّ عدوى الاهتمام بوقائع عين الفرس، والانخراط فيها... ما حدث لمن سبقني يحدث لي الآن، إنّي لم أعد أختلف في شيء عن حميد والآخرين!...»(ص ٥٤).

إنّ «الذيل والتكملة» محاولة للبحث عن علاقة الحكاية بالواقع مع السعي إلى تقويم هذه العلاقة وتفسيرها بشكل يبرز هشاشة المسافة سواء على صعيد الزمن أو النفس. وكلّ التأملات الميتاروائية المقدّمة في هذا الفصل تأتي لتأكيد هذه الغاية وطرح الأسئلة بصددها.

من خلال العناصر المسجّلة في التحليل بخصوص النقطة المتعلقة بطبيعة الميتاروائي العامّ تتضح أمامنا أبعاده في دفع المتلقي أو القارىء إلى التساؤل والتردّد حول ما يتلقّى. فكلّ المعلومات السردية التي تشكّلت لديه وهو يتلقّى الحكي عن الذات كما تشكّلت في الماضي أو عن الحكاية العجيبة باعتبارها متعالية عن الزمن يتغيّر بفعل التشويش الواعي الذي يمارسه الميتاروائي العامّ. إنه ينقله من الماضي إلى الحاضر من خلال قراءة نقدية للماضي وصولاً إلى تأكيد أن ما نكوّنه عنْهُ من خلال التذكّر أو التخييل لا يمكن إلاّ أن يكون عرضة للوهم والقصور. وما ترهينه إلاّ بهدف معاودة النظر فيه على أساس النظر إليه «الآن». ولعلّ هذا المؤشر الزمني «الآن» عميق الدّلالة في الكشف عمّا نريد الوصول إليه. وهو يبرز لنا بشكل أساسي في كلّ البُنى النصيّة الكبرى التي نتحدث عنها الآن. وقبل استخلاص الدّلالات النهائية حول الميتاروائي العامّ، لا بدّ لنا من التوقف أوّلاً عند النقطة الثانية المتعلقة بملء ثغرات عن الحكائي قبل الانتقال ثانياً إلى الموقف من الروائي.

كما يسعى الميتاروائي العامّ إلى تقويم الروائي وتصحيحه، يسعى إلى ملء ثغرات تركها الرّاوي عنوة أو عفواً. وهو بذلك يبرز أنّ الحكي خادع، لأنه مهما حاول تجسيد الحقيقة باعتماد التفاصيل، فإنه يظل قادراً على التعتيم والتمويه.

يقول راوي الرواة:

«أنا راوي الرواة، وإذن من حقّي أن أصحّح ما يرويه الآخرون، ولو لم يكن بحاجة إلى تصحيح... لقد سكت الرواة جميعهم عن بعض التفاصيل التي وقعت للهادي في طفولته...». (٥٢ ـ ٥٣).

ويقول الرّواي في دليل العنفوان:

«أقول في القسم الأوّل من هذا السِّفر... شيئاً من الحقيقة، وبعضاً من الخيال وأقلّ القليل من الذكريات التامّة... كأني أرجع بك إلى بداية أخرى، أرتّب الأحداث وفق رزنامة منسية، أراجع ولا أشطب، أصحّح ولا أكتب...».

إنّ اعتماد الذاكرة، وقصد النسيان، قصد إخفاء بعض الأحداث، من الأمور المعتادة في الحكي. فنحن لا نحكي إلّا ما هو «قابل» للحكي. لكن الميتاروائي يسعى إلى خرق هذا الشيء غير القابل للحكي، وإلى ترهينه ما دام الحكي السابق قد أهمله أو غضّ الطرف عنه. وهو بذلك لا يعمل على ملء بعض الثغرات فقط، ولكنه يُوَضّح لماذا تمّ التغاضي عنها وإبعادها، ويفسِّر الأبعاد الكامنة وراء ذلك. إنّه بهذه الصورة يتّخذ موقفاً من الحكي ويقدّم لنا صورة جديدة ومختلفة عنه. وكلّ ذلك يتمّ بناء على حضور البعد الواعي للذات. إن «لعبة النسيان» و«دليل العنفوان» تقدّمان لنا ذكريات عن ماضي شخصية. والروائي حين يأتي لترهين الذات بتذكّرها ورَسْم صورة عنها، يأتي الميتاروائي لنقد الصورة التي قدّمها الحكي عن الذات وذلك بهدف الوصول إلى الوعي الحقيقي بالذات. وبهذا تتضح أمامنا جلياً طبيعة الميتاروائي ووظيفته. وفي «عين الفرس» يأخذ الميتاروائي بُعْداً آخر نجد له حضوراً في أعمال سردية أخرى للكاتب نفسه وبالأخصّ «الأبله والمنسية وياسمين» حيث يتمثّل في التساؤل عن المسافة الحاصلة بين الحكاية والواقع. ويأتي الميتاروائي عنده ـ خاصّاً أو عامّاً لترهينها والتساؤل بصددها.

٤ . ٤ . الموقف من الحكي:

إنّ الميتاروائي بحكم طبيعته لا يمكنُ أن يكون إلّا ضدّ الحكي، حتّى وإن كان يمارسه على هامش حكي آخر. وهو في هذه الحالة يأتي ليفكّر في العملية السردية المنجزة، ويتساءل عنها، ويبلور وعياً ذاتياً بالحكي. لذلك نجد أسئلته تطول المادّة الحكائية وطريقة تقديمها. يقول راوي الرواة في «لعبة النسيان»:

«كيف نحكي؟ هذا هو السؤال القديم الجديد. كيف ـ أنا راوي الرواة ـ أجعل رواتي يحكون انطلاقاً من تجارب خاصّة وأحداث عامّة، واعتماداً على ما هو معتبر هامّاً أو فاقداً للدلالة.. كيف أجْعلهم يحكون عن فضاء وزمان انتهيا، أو بالأحرى، يبدو أنهما انتهيا، داخل فضاء وزمان لا ينتهيان، داخل زمان سرمدي في حركته وتدفّقه؟...» (ص ٥٤).

حين يطرح الميتاروائي سؤال: كيف نحكي؟ يكون يتّخذ موقفاً واضحاً من الحكي

المنجز داخل الرواية وفي غيرها. وتبعاً لذلك تتحدّد أسئلة فرعية تتعلّق بمختلف العلاقات التي تشكّل عالم النصّ السردي (الزمان ـ المكان ـ الشخصيات. . .) الواقع والواقعية وما شاكل هذا من القضايا التي ما تزال تشغل بال الدارسين والباحثين. وحين تصبح مثل هذه المشاكل من صلب الإنجاز الروائي، وتتمّ من داخل الكتابة الروائية تبرز أمامنا بجلاء خصوصية الميتاروائي باعتباره بنية جديدة تدخل الرواية المغربية الجديدة.

نظير هذا الموقف وما يحمل من أسئلة نجده في «دليل العنفوان» مع الفاعل الداخلي وهو يعيد صياغة المادّة الحكائية المقدّمة في الفصل الأوّل من منظور جديد. يقول في مطلع الفصل الثاني، بعد أن أبرز لنا العمل الذي قام به في الفصل الأوّل:

«أقول ما سوف يضعني تحت مجهر آخر تماماً بهذه الذات الغامضة كلّها، ما كان لها وما سوف أضبطه عليها، ما في التصوّر ولم يكن، أو ما في الكينونة ولا قدرة لي على تصويره (. . .) الحقّ أقول لقد ضاق صدري، ولم تفض نفسي. ازدحمت الوقائع في ذاكرتي ولم تتنفّس لغتي إن هي إلّا اللغة اللّاغية» (ص ٧٤).

يكشف لنا الفاعل الدّاخلي من خلال الميتاروائي العامّ عن الطريقة التي حكى بها ذكرياته، وقدّم لنا بهذا ذاته. وهو «يعترف»، يعي أنها طريقة غير كافية وغير دقيقة. إنّه موقف واضح من الحكي. لذلك يأتي الميتاحكي ليضعنا أمام مجهر آخر نرى فيه الذات، ويراها نفسه من منظور مغاير وأكثر عمقاً. . .

في «دليل العنفوان» و«لعبة النسيان» حيث تتّخذ الذات تجربة للحكي والقراءة، لا يفلح الروائي إلّا في تقديمها بشكل لا يختلف عمّا هو منجز، وهذا ما استدعى الميتاروائي باعتباره حفراً واعياً في الذات الكائنة أو في كينونة، سواء كان ذلك في الواقع أو في الحكي. ولهذا يأتي الميتاروائي ليتّخذ الموقف منها معاً، ويسعى من وراء ذلك إلى تقديم صورة جديدة عنها أيضاً. باختلاف «عين الفرس» عن الروايتين السالفتين يأتي الميتاروائي ليعمّم تجربة الحكي بجعلها ذات بُعد عجائبي متعالٍ عن الزمان. لكن الوقائع تثبت صلات الواقعي بالمتخيّل، والواقع بالحكي، من خلال ما جرى للراوي الذي حكى ما حكى على أنه حكاية، لكنّ واقع الحال يثبت، وليس هذا قصداً من الرّاوي، أن المحكيّ واقع. ويأخذ الميتاروائي ـ هنا ـ على عاتقه مهمّة التفكير في مختلف العلاقات التي يمكن أن تتجسّد عبرها مسافة الواقع والحكاية، يقول الفاعل الداخلي متسائلاً عن العلاقات الموجودة بين الحقيقة والواقع وبين المعقول والوهم:

«. . . كم فكّرت في اختلاق حوادث لا واقعية ولا معقولة، تكون مجرّد إنشاءات

شخصية، لأن حوادث الواقعية والمعقولة ظلّت تبدو لي لا واقعية ولا معقولة بشكل تامّ، وكأنّ الأمر يتعلّق بحوادث وراء هذه التي نضيع وقتنا في الاهتمام بها، وكأنّ هذه الحوادث التي تظهر لنا حوادث هامشية وسطحية وضعت لنا وضعاً، ولكن بإتقان، لكي تلهينا عمّا هو جوهري وحقيقي...» (ص ٧١).

تضيع المسافات بين السطحي والعميق، بين المعقول والواقع ونقيضها. ويأتي الميتاروائي ليفكِّر في هذه العلاقات مُتَمَوْقِفاً من الحكي الذي تُضَلِّله الأحداث التي تبدو له واقعية ومعقولة لكنّها في الواقع ليست سوى ظواهر سطحيّة، لأنّ وراءها يبدو لنا غير واقعي وغير معقول ولعلّ هذا ما دفع بالكاتب إلى الاحتفاء بهذا «المغيّب» و«المهمّش» وجعله منطلقاً وأساساً للحكي سواء في «الأبله والمنسية وياسمين» أو في «عين الفرس».

٥. تركيب:

أ ـ بحضور الميتاروائي (الخاصّ والعامّ) في الرواية المغربية الجديدة في الثمانينات، يمكن استخلاص أنّنا أمام تحوُّل على صعيد الكتابة الروائية. يتجلّى هذا التحوّل في بروز «بنية جديدة» هي ما أسميناه بـ«الميتاروائي». هذه البنية الجديدة تجسّدت من خلال نصوص عديدة (كالتي اتخذناها متناً)، وتتّسم هذه البنية بعناصر مشتركة ومختلفة (العامّ/الخاصّ). كما أنّ لها مواصفات ووظائف محدّدة ومتميّزة، على كافّة المستويات. وهي بذلك تدخل ضمن التجربة الروائية التي توظّف الميتاروائي على الصعيد العربي (يوسف القعيد نموذجاً)، أو على الصعيد العالمي (كالنماذج التي أومأنا إليها في مدخل هذه الدراسة).

ب ـ هذه البنية الجديدة (الميتاروائي) تأتي لتقديم نصّ جديد يقوم على أنقاض النصّ الروائي التقليدي (مغربياً وعربياً). لقد كتبت نصوص روائية كثيرة تتمحور حول الذات أو حول الواقع، لكنّها جميعاً تشترك في كونها تسعى جاهدة إلى تأكيد الإيهام بالواقع، أو إضفاء درجة الصّدق على ما تقدّمه عن الذات. لكن النصوص التي تناولناها تتّخذ موقفاً نقدياً من هذه النصوص ومن البنية «الإيهامية» التي تسعى إلى تحقيقها. يبرز ذلك في الموقف من الحكي التقليدي (الشفوي) والروائي (أصيلا)، ومن الحكي المنجز نفسه (الروايات الثلاث الأخيرة). في هذا الموقف يبرز السؤال النقدي والبحث الواعي عن الذات والواقع في ذاتها، وفي علاقتها بالحكي الذي يقدّمها، وفي علاقتها بالحقيقة والأسطورة. وهذا الموقف من الحكي يجعلنا أمام كتابة جديدة تنهض على أساس «الوعي

الذاتي بالحكي». ولعلّ أوّل سؤال يطرح هنا هو ما هو الحكي؟ لماذا نحكي؟ إنّه سؤال الكتابة الجديدة، وسؤال الوعي الجديد.

ج ـ تبرز هذه النصوص جميعاً في الثمانينات، وهي حقبة جديدة في مسار تحوّل الصراع الثقافي والاجتماعي. ولعلّ عنوان هذه الحقبة الجديدة في صيرورة الفكر المغربي عموماً، والروائي ضمنه، هو العمل على تطوير فهمنا للذات والمجتمع، وتجديد أسئلتنا السياسية والايديولوجية والأدبية والفنية، بعد أن انتهت حقبة السبعينات بما هي مرحلة الحماسة والإيمان بالمطلقات. وبذلك تأتي الرواية الجديدة، من خلال بنية الميتاروائي، لتطرح السؤال المتعلّق بالمنجز، سواء كان ذاتاً أو موضوعاً أو علاقات بينهما...

سعيد يقطين

(كلية الآداب والعلوم الإنسانية،

الرباط ـ المغرب)

الهوامش

(١) Alain Robbe - Grillet: pour un nouveau roman, Gallimard, 1963, P. 34.

(٢) ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٧، ص ١١٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ١١٣.

(٤) روب غرييه: المرجع السابق ص ٢٥.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢٥.

(٦) Patricia Waugh: Metafiction, the theory and practice of self - conscious fiction - Methuen - London and New - York. 1984. P. 6 - 68 - 69.

(٧) المرجع نفسه. تتناول هذه الدراسة تعريفاً بالميتارواية وعلاقتها بالحداثة وما بعد الحداثة، وعلاقتها بالمعارضة والأشكال الشفوية والواقع واللغة...

(٨) سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨٥، ص ٢٩٥ ـ ٢٩٦.

(٩) الميلودي شغموم: «الأبله والمنسية وياسمين»، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٨٢.

(١٠) محمد عز الدين التازي: «رحيل البحر»، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٨٣.

(١١) أحمد المديني: «وردة للوقت المغربي»، دار الكلمة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٣.

(١٢) محمد برّادة: «لعبة النسيان»، دار الأمان، الرباط ١٩٨٦.

(١٣) عبد القادر الشاوي: «دليل العنفوان»، منشورات الفنك، الدار البيضاء ١٩٨٩.

(١٤) الميلودي شغموم: «عين الفرس»، دار الأمان، الرباط.

بثينة شعبان
الرواية النسائية العربية

«إنّ هناك خصوصية للأدب الذي تكتبه المرأة وان الوقت قد حان لتحديد سمات ومقومات هذه الخصوصية. في فترة الستينات كنت أرفض أن يندرج ما أكتبه تحت مسمى الأدب النسائي، أو الأدب النسوي وكنت متشددة في رفض ذلك التصنيف لأن هذه التسمية ارتبطت بتهوين أمر ما تكتبه المرأة والتقليل من قيمته ووصفه بانعدام التقنية والموضوعية وذلك لأنه أدب يتحلق حول الذات ويبقى حبيس جدران البيت. وقد رفضت هذه التسمية لأن هذا لا يمثل نوعية الكتابة التي تبدعها المرأة المصرية والعربية. لقد حان الوقت أن ينظر النقاد العرب إلى الكتابات التي تبدعها المرأة بجدية واهتمام أكبر وأن يعودوا إلى اكتشاف الخصوصية في كل ما تكتب، وهذه الخصوصية تضيف الجديد إلى الأدب العربي».

لطيفة الزيات

«إن العصور القديمة لم تنشىء الرواية لأنّ

المرأة كانت مستعبدة.

الرواية هي تاريخ المرأة»[1].

روبرت مارت

ضمن المعطيات الاجتماعية والتاريخية والاجتماعية السائدة تختلف تجربة المرأة مع الكتابة، في كثير من أوجهها ودلالاتها ومصيرها، عن تجربة الرجل؛ حيث ما زالت تحيط بالمرأة ظروف خاصة ومعقدة تجعل ولادة العمل الأدبي بحد ذاته انتصاراً على القهر وكسراً للقيد، وإن تكن تعني في كثير من الأحيان ولادة معاناة أخرى من نوع مختلف. لا يجوز في أي حال من الأحوال الحديث عن عدد الروائيين والروائيات أو نسبة الكتّاب

والكاتبات دون توضيح الظروف الخاصة التي تتعرض لها المرأة والتي تحد من طاقاتها وإبداعها وتميُّزها. فالحديث عن الإبداع بالنسبة للمرأة يجب أن يستهل بالحديث عن معوقات الإبداع عند المرأة وهي كثيرة ومتنوعة. فالعائق الأول والأهم هو أن الأنوثة اعتبرت تاريخياً واجتماعياً مهنة بحد ذاتها والشيء نفسه لا ينطبق على الرجولة. تولد المرأة صاحبة مهنة الانجاب والرعاية والاهتمام بالآخرين، وتعتبر أي مهنة أخرى خاصة مهنة الكتابة إضافية جداً وغير ضرورية. إذ أن المهمة الرئيسية للمرأة هي ان تكون ابنة صالحة ومن ثم أختاً صالحة والأهمّ أن تكون زوجة صالحة وكل ما عدا ذلك في حياتها يعتبر ثانوياً وقابلاً للتفاوض.

من هنا اصطدمت رغبة بعض النساء المبدعات بواقع لا يعترف بأهمية موهبتهن وحاجتهن إلى الإفراج عن هذه الموهبة والتعبير عنها. ومن هنا لجأ كثير من النساء المتفوقات والمبدعات إلى الانتحار كرد فعل على اجحاف المجتمع بحقهن وتجاهله لموهبتهن وأسلوب تفكيرهن، وما فيرجينيا وولف وسلفيا بلاث إلاّ اثنتين من مئات النساء اللواتي وصلت معاناتهن من الضغوط الاجتماعية والنفسية أشدها.

والواقع أنّ اصطدام المرأة المبدعة والموهوبة بصخرة الواقع الاجتماعي أشد إيلاماً من اصطدام المرأة العادية، ويبلغ هذا الاصطدام اقصاه حين يتعلق الأمر بالكتابة التي تعتبر من قبل الكثيرين ترفاً لا ضرورة له أو طريقة حريئة لا تليق بالمرأة الأنثى التي يجب أن تبقى مشاعرها وأفكارها وقفاً عليها وعلى أقرب المقربين وألا تصبح ملكاً للشادي والغادي. ومن هنا كانت الكتابة الأدبية الإبداعية أشد حرجاً للمرأة من الكتابة العلمية أو النقدية أو غيرها. فبالإضافة إلى تجاوز المرأة لوظيفتها الاجتماعية المحددة بالانجاب و التربية، فهي حين تمارس عمل الكتابة الإبداعي قد تعرض شرف العائلة أو الزوج إلى مختلف التهم والأقاويل. إذ أن كتابة المرأة تفهم في غالب الأحيان على أنها نوع من السيرة الذاتية ومن الصعب جداً على القارىء أو الناقد أن يفصل بين المرأة الإنسان والمرأة الكاتبة. على الأقل لم يقدم النقاد العرب بمجملهم حتى الآن على اعتبار المرأة العربية كاتبة، بغض النظر عن كونها امرأة، وهذا ما حدا بالكاتبات العربيات (كما توضح الدكتورة لطيفة الزيات في الاقتباس الوارد اعلاه) أن يرفضن تصنيفهن ككاتبات لما يلحق ذلك بأدبهن من الأحكام المجحفة التي تستند إلى جنس الكاتبة بدلاً من أن تعتمد العمل الأدبي نفسه كمنطلق ومرشد لها.

والروائية العربية هي في قمة قائمة النساء المبدعات اللواتي يتعرضن لمثل هذه

المعاناة، ذلك لأن الرواية بحد ذاتها شبكة من العلاقات الاجتماعية التي يسهل تفسيرها لتشير إلى المرأة الكاتبة وتصف علاقاتها الاجتماعية، كما أن كتابة الرواية تتطلب الوقت والفراغ اللذين قلما يتوفران للمرأة خاصة في مجتمعنا العربي. فمشروع كتابة الرواية هو بحد ذاته مشروع تمرد على الوظيفة الاجتماعية الأولى الموكلة للمرأة ومحاولة توجيه اهتماماتها وجهودها وجهة أنانية ضيّقة تخصها هي وحدها، بدلاً من أن تعود على العائلة والمجتمع بالخير والفائدة! خاصة وأن الثقة بأهمية ما يمكن أن تنتجه المرأة هي ثقة ضحلة ترى كتابة المرأة انعكاساً سطحياً وعاطفياً لتجربتها الأنثوية التي لا تلامس هموم الرجل أو المؤسسة المهنية والوطنية وذلك لضيق تجربة المرأة وانعدام خبرتها. ومن هنا فإن كتابة المرأة مصنّفة وشبه مدانة حتى قبل ولادتها. وقد درج معظم نقاد العربية على الانطلاق من وجهة النظر هذه، أثناء تعاملهم مع النص الروائي الذي كتبته أنثى أياً كانت، هذا إذا تم التعامل مع النص الروائي النسائي على الاطلاق. إذ أننا أحياناً نصادف كتاباً نقدياً عن الرواية السورية على سبيل المثال يتحدث عن الروائيين فقط ويتجاهل بكل بساطة الروائيات السوريات، وتصدر الأحكام والتقييمات للرواية السورية بمنأى عن غادة السمّان وكوليت الخوري ووداد سكاكيني وقمر كيلاني وهيام نويلاتي وألفت أدلبي وغيرهن من الأسماء التي لا تحضرني الآن. ويبدو النقد انعكاساً لقانون الأحوال المدنية الذي هو سجل للرجال في جميع أنحاء الوطن العربي، حيث لا يجوز أن تفتتح صفحة سجل باسم امرأة! تسجل المرأة على خانة والدها فإذا تزوجت انتقلت إلى خانة زوجها وإذا ما حصل طلاق في حياتها عادت إلى خانة والدها ثانية. وقد لا يكون من المستغرب أن يعكس النقد الأدبي جوهر المكانة الاجتماعية للمرأة في الوطن العربي، حيث ما زالت المرأة رغم التعليم والثقافة والعمل تفتقر إلى الارادة الحرة المستقلة والقوانين التي تعتبرها مواطنة مساوية، لها ما للرجل وعليها ما عليه.

ولكن يجب أن أشير هنا إلى حقيقة هامة وهي أن حالة النقد الأدبي بشكل عام في الوطن العربي ليست على ما يرام. قلة هم النقاد الحقيقيون الذي يبذلون الجهد المضني الذي يتطلبه النقد دائماً من أجل التبصر الثاقب في النص وإيفاء الدراسة الأدبية حقها. لقد تحول النقد إلى انعكاس للعلاقات الشخصية بحلوها ومرّها، وساده نوع من الاطراء الزائف أو التشفي المجحف وانعدمت أو كادت الموضوعية التي تملي على الناقد التعامل مع النص، بغض النظر عن المؤلف أو المؤلفة. وبرز النقد الصحفي السريع الذي يستند إلى تصفح سطحي للكتاب أو حتى إلى سماع مجموعة أحكام وترديدها في مقالة صحفية سريعة همها الأول الإيحاء بالاطلاع والمعرفة والثقافة. وهنا اعتبر الكتّاب والكاتبات

العرب ضحايا هذا النوع من النقد ولكن حيثما كان هناك اجحاف نالت المرأة القسط الأوفى منه.

وأول خطر نلمسه من انتشار واستمرارية هذا النوع من النقد هو ترديد أحكام نقدية في جامعاتنا وحلقاتنا الأدبية وصحفنا، أحكام غير مسؤولة لم تف العمل الأدبي حقه، أو أنها اختارت زاوية شخصية أو جنسية مغرضة للانطلاق منها. وتجمدت مثل هذه الأحكام لعشرات السنين، وأخذ طلابنا وطالباتنا يرددونها في رسائلهم للماجستير والدكتوراه بحيث غدا تحدي مثل هذه الأحكام كفراً بحقيقة شاعت وانتشرت وآمن بها الجميع. وكلما طال الزمن كلما أصبح تحدي مثل هذه الأحكام الشائعة أكثر صعوبة وكلما احتاج الناقد المسؤول والموضوعي إلى جرأة أكبر لنسف مفاهيم وقيم ترسخت في أذهان أجيال من القراء. ويزداد هذا الأمر خطورة حين يتعلق بإنتاج المرأة العربية الذي يصعب توفره لكل قارىء. فكثير من الروايات العربية النسائية اختفت من الأسواق منذ زمن ولم يبق منها إلا نسخة أو بضع نسخ ترسو على رفوف أمهات المكتبات في الوطن العربي أو الولايات المتحدة أو أجزاء أخرى من العالم. وليس لدى كل باحث حتى في حال توفّر النيّة الحسنة ـ القدرة أو الامكانية لبذل المال والجهد المطلوبين للحصول على هذه الروايات، وقد يلجأ الطالب أو الباحث إلى التعرف على الرواية من خلال بعض المقالات النقدية التي كتبت عنها. من الواضح بمكان أن مثل هذا التصرف يرسخ رأي قلة قليلة لم يعاملوا النص بالضرورة بإنصاف وموضوعية مطلقين. وهكذا تغيب الرواية أحياناً من مكتباتنا كما حصل لرواية أمينة السعيد «**الجامحة**» على سبيل المثال ورواية ليلى بعلبكي «**أنا أحيا**» وتبقى مقالات نقدية عبرت عن وجهات نظر معينة تتوارثها أجيال الطلاب وكأنها قول الحق الفصل في هذا العمل الأدبي أو ذاك. ومهما كان من أمر فإني أعتقد أنه على النقاد والمشرفين على رسائل الماجستير والدكتوراه رفض هذا الأسلوب من التعامل مع النص الأدبي وحظر الطالب حظراً مطلقاً من الكتابة عن نص لم يقرأه مهما كانت الأسباب والمبررات. وعلينا أن نتحدى صرعة النقد الصحفي السريع ونعود إلى التعامل مع النص المكتوب بخشية ودراية، وأن نستنفد ما تجود به أحاسيسنا ومشاعرنا وأفكارنا قبل ان نطلق حكماً على الكلمة المكتوبة. وعلينا أولاً وقبل كل شيء أن نتحرر من ربط النص الذي تكتبه المرأة بوظيفتها الجسدية والاجتماعية وأن نتعامل معه كنص وليس «كأنثى» تحمل وتلد وترضع. سنرى في دراستنا لبعض الروايات المكتوبة من قبل نساء عربيات كيف أن بعض النقاد أثقلوا النص الأدبي بتفاصيل حياة الكاتبة الشخصية

واستندوا إلى المفاهيم والقيم المتوارثة عن جسد المرأة وجنسها لقتل عمل أدبي جاد وموهبة أدبية واعدة.

* * *

لا شك أننا في تحجيمنا موهبة المرأة وانتقاصنا من قيمة ما تكتبه نستلب أدبنا العربي من معين ثرٍ يرفده ويغنيه. فلصالح مَنْ يلقى ما تنتجه المرأة العربية في ركن مهمل دون أن يصبح جزءاً حياً من الانتاج الأدبي العربي يدرس في مدارسنا ومعاهدنا وجامعاتنا؟ وعلى سبيل المثال لا الحصر أسوق مثال الجدل الذي استمر الآن لعقود حول نشأة الرواية العربية حيث أن وجهة النظر السائدة هي أن رواية زينب لمحمد حسين هيكل (١٩١٤) هي أول رواية عربية. ومع وجود آراء أخرى تتراوح بين اقتراح رواية علي مبارك باشا «علم الدين» أو روايات جرجي زيدان التاريخية كأول رواية عربية، وبين رأي جمال الغيطاني الذي يرى أن عمر الرواية العربية ١٦ قرناً، وأن جذورها تعود إلى العصر الجاهلي[٢]، فقد غاب في كلتا الحالتين أي ذكر للمرأة في هذا التراث القصصي الذي نقلته المرأة شفهياً من جيل إلى جيل. فمع أنه من المعروف أن المرأة هي أول من أتقن فن الحكاية وأنها كانت الواسطة الأساسية لنقل هذا التراث الشفهي من جيل إلى جيل ـ وما شهرزاد إلاّ مثل رائد على دور المرأة في هذا المجال ـ فإنه حين تم الشروع بتدوين تاريخ رسمي للرواية اتجهت الأنظار إلى أعمال الرجال وتراجعت المرأة إلى الظل، وكأنه لا يليق بالتاريخ الرسمي المكتوب أن تتصدره امرأة.

في الوقت الذي أحب أن أعرض به عن استخدام عبارة «أول رواية عربية» لأن البحث ما زال قائماً فإني أود أن ألفت الانتباه إلى أن المرأة العربية قد كتبت الرواية وناقشت عناصرها بوعي أدبي عميق لهذا اللون الأدبي قبل صدور رواية زينب لحسين هيكل بسنوات ثمان. لقد نشرت عفيفة كرم، الكاتبة اللبنانية التي كانت تعمل في جريدة الهدى (نيويورك) والتي استلمت لفترة رئاسة تحرير الجريدة، روايتها **«بديعة وفؤاد»** في عام ١٩٠٦، ثم نشرت بعدها سبع روايات أخرى[٣] قبل أن تبلغ الثلاثين من عمرها أي قبل عام ١٩١٤، لأن الكاتبة من مواليد ١٨٨٣.

والسؤال البديهي الذي يطرح نفسه الآن هو لماذا لم يذكر اسم عفيفة كرم كواحدة من أوائل الروائيات العرب، وتم تثبيت رواية زينب كأول رواية عربية، مع أن عفيفة كرم كانت قد نشرت ثماني روايات حين صدرت رواية زينب؟ لقد اتجهت الكاتبة إلى الرواية كلون أدبي لإيمانها بقدرة هذا الفن على ترسيخ الرسالة الاجتماعية والأدبية للأجيال

القادمة، ولإقبال النساء على قراءة هذا اللون الأدبي إقبالاً يفوق بكثير استقبالهن للألوان الأدبية الأخرى. ففي مقدمتها لروايتها الأولى «بديعة وفؤاد» تقول الكاتبة أنها أحجمت عن الكتابة في جريدة الهدى خلال الفترة الماضية لكي تتفرغ لتأليف: «رواية نسائية أدبية غرامية». سكبت فيها بعض أفكاري لسببين الأول لأن للسيدات ولعاً شديداً بقراءة الروايات، فهن يطالعنها بصبر وجلادة لا يكونان منهن في مطالعة سائر الكتب وذلك ما يساعد مبادىء الرواية والأفكار المبثوثة فيها على دخول عقولهن وقلوبهن مصحوبة بالتفكهة والفائدة. فالكتابات وأخصها الروايات «نار ونور» كما يقولون وتكون حسب مبادئها «إما محرقة وإما مضيئة». والثاني لأن الأفكار متى جمعت ونسقت بقالب رواية تصبح كالسلسلة المتصلة الحلقات فتفيد القارىء وتكون أشد تأثيراً وأحسن وقعاً عليه من سواها، فضلاً عن أنها تحفظ في البيت كما تحفظ في الذاكرة زماناً طويلاً وتقرأ بلذة ورغبة بخلاف المقالات والفصول المتقطعة[٤].

أما في مقدمتها لروايتها الرابعة «غادة عمشيت» فقد أخذت الكاتبة تتحدث عن تقنيات السرد الروائي والمزج بين الواقع والخيال، وعن فن خلق أشخاص الرواية وما إذا كانوا تاريخيين أم وهميين، وعن الحدث الروائي ودلالاته الاجتماعية والانسانية، وعن خصوصية الرواية في ذهن الكاتب والعمومية التي يبغي التوصل إليها من خلال تحويل التجربة الخاصة إلى تجربة عامة ذات عمق تاريخي وبعد إنساني. وكانت في كل ذلك مدركة للعناصر الأساسية للرواية الحديثة وأهم مكوناتها وأبعادها وأهدافها.

إذا كانت الكتابة بشكل عام تتطلب الجهد والمثابرة والصبر والثقة بالنفس وإذا كان الواقع الاجتماعي للمرأة يضن عليها بإمكانية بذل الجهد والمثابرة فإنه يمكن لنا ان نتخيل وقع استقبال العمل الأدبي على المرأة الكاتبة التي تعاني من الاضطهاد والعزلة وعدم الثقة بالنفس. فبعد أن تجاهد المرأة وتتحدى وتسترق ساعات النوم لتسجيل ما تجود به موهبتها، وبعد أن تنتصر على كل أشكال المعوقات والقيود، ويظهر نتاج يراعها إلى حيز الوجود، تشرئب الأقلام لتصف العمل بالسطحية أو السذاجة أو الخروج عن أطوار المجتمع وأخلاقه أو الإساءة إلى شرف العائلة أو الزوج أو الانغماس الفطري بشؤون العائلة والحب والزواج، وتسفه بالنتيجة جهداً يحتاج إلى الدعم والرعاية كي يكبر وينمو ويثمر. ولذلك نرى بعض الروائيات اللواتي نشرن رواية واحدة ثم تحولن إلى كتابة الشعر أو فقدن الثقة بالنفس فعرضن عن الكتابة، ويأتي النقاد ليستخدموا الضربة القاصمة التي وجهوها للمرأة الكاتبة كبرهان آخر على ضعف موهبة المرأة وعدم مقدرتها

على مجاراة الرجل في الانتاج والابداع! مقابل كل روائية ظهرت في الوطن العربي هناك عشر روائيات لم تسمح ظروف القهر لهن بالتفتح، وقصص الرواية النسائية الأولى في الوطن العربي قصص جارحة تبقى شاهداً على أثر الظلم الاجتماعي على ابداع المرأة وطاقاتها.

وبما أن المجال لا يتسع هنا لتفنيد أوجه الظلم التي لحقت بالروائيات العربيات وإعادة الحق إلى نصابه، إذ أن إعادة تقييم هذا التراث الروائي النسائي العربي يتطلب الجهد والمشقة والأناة والدقة، وقد خصصتُ له سنوات من البحث والكتابة ستظهر نتائجها في كتاب عن الرواية النسائية العربية. فقد قررتُ هنا أن أتناول عدداً قليلاً من الروايات النسائية التي ذاع صيتها وترددت الأحكام الجائرة بحقها في منشوراتنا وقاعات التدريس بجامعاتنا لعقود من الزمن. أبغي من خلال استعراض بعض الروايات المعروفة والأخرى غير المعروفة جداً إلى إلقاء ضوء على عينة من الرواية النسائية العربية وقراءة ما كتبته المرأة بعيداً عن التحيز ضد المرأة الكاتبة كجنس أو كأداة إنجاب وإنتاج، غير قادرة على السموّ بتفكيرها وتنظيرها إلى المستوى الذي يتطلبه عمل جاد كالكتابة.

***

صدرت في عام ١٩٥٨ روايتان في الوطن العربي لكاتبتين عربيتين هما رواية **«أنا أحيا»** للكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكي ورواية «أيام معه» للكاتبة السورية كوليت الخوري سببتا صرخة في الوطن العربي ما تزال أصداؤها تتردد حتى اليوم. وقد وجهت للروائيتين تهم مختلفة من تحدي سلطة الأب والتمرد على العائلة إلى التحرر الجنسي للمرأة الذي لا يلائم اخلاقنا وعاداتنا العربية. ومن خلال قراءة أدبية متمعنة للروايتين نرى أن ليلى بعلبكي وكوليت الخوري استخدمتا ضمير المتكلم في الروايتين، ومن المعروف أن استخدام هذا الضمير مؤشر إلى اقتحام القضايا المطروحة بجرأة وجدية ومباشرة، كما نرى أن الكاتبتين استخدمتا وجهة النظر النسائية والمعايير النسائية كمقاييس للقيم الاخلاقية والمفاهيم الاجتماعية. حيث أن كلا البطلتين لينا في **«أنا أحيا»** وريم في **«أيام معه»** تقلبان كل وجه من أوجه حياة المرأة العربية ولا تقبلان إلاّ ما تمليه عليهما مشاعرهما وتفكيرهما. إن الفقرة الافتتاحية لـ **«أنا أحيا»** تحدد صيغة الرواية ولهجتها:

«فكرت وأنا أجتاز الرصيف، بين بيتنا ومحطة الترام: لمن الشعر الدافىء، المنثور على كتفي؟ أليس هو لي، كما لكل حي شعره يتصرف به على هواه؟

ألست حرة في أن أسخط على هذا الشعر، الذي يلفت إليه الانظار حتى أمسى وجودي سبباً، من وجوده؟

ألست حرة في أن أمنح حامل الموس لذة تقطيع خصلاته وبعثرتها بين قدميه ليرميها حامل المكنسة، في تنكة صدئة؟ ثم ألست حرة في أن أتردد أكثر من مرة لزيارة حامل الموس فأشبع عيني من رؤية الأداة الحادة، وهي تتكتك، وهي تأكل. وهي تقتل؟

في المساء، وبعد ان أرجع من عملي، سأسحب رجلي ثقيلتين إلى حيث الأداة الحادة. فأنا أحس برغبة جامحة: لسماع دمار، لمشاهدة أشلاء، للتحديق بأصابع قاسية، جبارة، لا ترحم».

لقد كان التمرد على الشعر الطويل كرمز للأنوثة ومعيار لقيمتها الاجتماعية الخطوة الأولى على طريق كسر العوائق التي تحجِّم دور المرأة الاجتماعي والسياسي، وتترك المرأة موضوع اضطهاد السلطة الأبوية بكل أبعادها وأوجهها. تتفحص (لينا فياض) العلاقات السياسية والاجتماعية والطبقية والعلاقات بين الجنسين وتتوصل دائماً إلى نتائج مختلفة عن تلك التي تسود عائلتها ومجتمعها، مما يخلق لديها إحساساً بالغربة عن كل ما حولها. من هنا تستخدم البطلة أسلوب المونولوج وقلما تستخدم الحوار مع أحد لشعورها العميق بالغربة عن وسطها الاجتماعي. حيث يسود النفاق الاجتماعي والمحاباة تقرر البطلة أن تكون صادقة مع ذاتها وملتزمة بمبادئها كي تشعر أنها «تحيا» ولذلك تتخذ قراراً مبكراً بألا تشارك في نفاق النظام السائد سواء في البيت أو الجامعة أو مركز العمل أو على الصعيد السياسي، ودافعها الأساسي لمثل هذا الموقف هو أن ما هو شخصي هو بالنتيجة سياسي حكماً.

لا يتوقع من لينا ابنة الرجل الثري أن تعمل ولكنها ترفض سلطة والدها وثروته وذلك لأنها تشجب انتهازية والدها في استغلال الحدث السياسي لتحقيق مآرب شخصية، وترفض بشدة المقولة التي تقرن بين الثروة والمكانة الاجتماعية: «كان كيلو الطحين بقروش قليلة، قبل الحرب. وإذ كيلو الطحين الصافي بأكثر من ليرة بعد الحرب. فإذا نحن بومضة عين، كما يحدث في الأساطير، أثرياء. بكل وقاحة: يتباهى والدي بجهاده في جمع الثروة وبصداقته للفرنسيين في عهد الانتداب. وكأن هذه النعمة التي يضيع فيها ليست من حرمان ألوف الأسر التي أطعمها الفرنسيون طحين الترمس والشعير والذرة البيضاء على شكل إعاشات»[٦].

والأكثر من ذلك أنها تدرك أن والدها مسؤول عن اختفاء بعض المواد من السوق

ويَصعقها عدم اكتراثه بمصلحة ومصير أبناء شعبه، وترى المفارقة بين موقفه من أبناء وطنه وموقفه من أبنائه الذين يغدق عليهم كل أنواع الثروة الشخصية من الترف المادي إلى الحسابات الخاصة في بنوك أوروبا. ولهذا تفقد احترامها له وتشعر بالشفقة على أمها التي تلد وتطبخ وتنام بينما يبحث والدها عن متعته مع النساء الأخريات [٧].

تتحرك (لينا) في مجتمعها وتراقب بعين حساسة كل مجرياته وكأنها الشخص الوحيد السابر أغوار هذا المجتمع والمتحرر من ربقته وتصبح غايتها في الحياة استكشاف أسباب غربتها الحقيقية، والتي وإن بدت شأناً شخصياً فهي بالنتيجة ظاهرة اجتماعية تستحق الدراسة والتدقيق. ومع أنها تضطرب للنتائج المحتملة لتأميم قناة السويس وللعدوان الثلاثي على مصر تعترف أنه لا حل لديها لمشكلة فلسطين أو الجزائر أو كشمير، ولكنها قد تسهم بشكل غير مباشر في تغذية مناخ سياسي صحي إذا ما ساهمت في إرساء أسس أسلم على الصعيد الشخصي والاجتماعي.

وفي سعيها لحقوق شخصية بسيطة مثل مشاهدة فيلم في دار سينما دون مرافقة رجل أو ارتشاف فنجان قهوة في أحد المقاهي لوحدها، فهي لا تصب جام غضبها على رجل حين تجد نفسها محرومة اجتماعياً من ممارسة مثل هذا الحق البسيط، بل تعزو استمرار هذا الوضع إلى استمرارية خنوع المرأة وقبولها دور الدمية والمستهلكة. أما حين تريد التحدث في السياسة فلا أحد من الرجال يبدي رغبة في الاستماع لأنها امرأة والسياسة ليست من شأن النساء. فحين تتكلم يكتفون بمراقبة نهديها وشفتيها دون أن يسمعوا ما تقول[٨].

وهنا تثير البطلة قضية هامة وهي أن الرجال رأوا في النساء ما يريدون أن يروا وقرأوا في كتابات النساء ما يرغبون أن يقرأوا دون أن يعكس هذا بالضرورة حقيقة المرأة أو طبيعة كتاباتها وهدفها، وفي الحقيقة أن (لينا) لها موقفها ليس فقط من العلاقات بين الجنسين وإنما من العلاقات الطبقية «وسياسات الأحزاب والتحالفات العسكرية والمعتقدات الدينية ومستقبل الأمة ككل»[٩]. حيث أن جوهر خلافها مع مديرها ومع مجتمعها ككل هو خلاف سياسي. ففي الوقت الذي تنبعث به مخاوفها من قلقها على الوضع السياسي والاجتماعي لأمتها ترى أن قلق مديرها ينحصر بتأثير المتغيرات الاجتماعية والسياسية على منصبه. وفي الوقت الذي يتحدث كل الرجال من حولها (بمن فيهم حبيبها بهاء) عن الأحزاب والايديولوجيات والجماهير تصر على وجهة نظرها أن الاصلاح الحقيقي يجب أن يبدأ من الفرد: «حاجتنا إلى الواقع الأفضل، والأسمى . . . معناه حاجتنا إلى انطلاقة الفرد. . . ».

وفي الجوهر فإن رواية «**أنا أحيا**» هي رواية حول صوت الفرد الذي يحاول إثبات قيمه وكرامة الفرد وولائه لحريته الشخصية أولاً قبل ولائه للحزب أو الطبقة أو العائلة. ما يجب أن نتذكره هنا هو أن الخمسينات، عقد صدور هذه الرواية، كان بشكل خاص عقد الأحزاب والايديولوجيات القومية والاشتراكية والشيوعية التي طغت على الساحة السياسية في العالم العربي، بينما حاولت هذه الرواية السير عكس التيار وإثبات أهمية الحرية الشخصية وصوت الفرد الحر. ولو أن هذه الرواية ظهرت مثلاً في عام ١٩٨٨ حين عمت خيبة الأمل بالانتماءات السياسية والحزبية والايديولوجية لوجدت ترحيباً ومكاناً لائقاً بين الرجال والنساء على السواء. وهكذا فإن مشكلة هذه الرواية هي أنها سبقت عصرها بثلاثة عقود من الزمن. ان رفض (لينا) للمفاهيم السياسية والاجتماعية موازٍ لرفضها للتصنيف العام للنساء كأجساد وجنس. وان رفضها لسياسة الأحزاب ينبع من ذات منطلق رفضها أن تكون طرفاً في مؤسسة زوجية. والسبب في كلتا الحالتين هو عدم رغبتها بالتفريط بحريتها الشخصية واستقلالها ولهذا تقرر ألا تتزوج أبداً ما دامت القواعد تقتضي أنني: «أنا العبدة، وهو السيد المطاع. لي التلبية، وله الطلب. لي الجوع وله الشبع. لي الانتظار، وله ساعة التنفيذ»[١١]. ما تريده في الزواج هو رجل تتمكن من مشاركته الحياة التي يحياها: «في سماع نشرة الأخبار، في قراءة كتاب معين، في الذهاب إلى السينما، في شرب الكولا، في تدخين السيجارة، في رد الزيارات، في اعداد المائدة»[١٢]. فقط حينذاك تثبت لنفسها أنها تحيا حقاً.

والمشكلة التي تواجهها (لينا) هي نفس المشكلة التي تواجهها عفاف بطلة «**مذكرات امرأة غير واقعية**»[١٣] للكاتبة سحر خليفة والتي صدرت بعد ما يقارب ثلاثة عقود من صدور «**أنا أحيا**» وهي عدم قدرتها على ممارسة دورها في مجتمع لا يتقبل شروط هذا الدور وكنهه. فها هي (لينا) تصرخ: «لا أستطيع حراكاً. وأنا لا أستطيع أن أعيش في اللامكان، في اللازمان في اللامعين»[١٤]. والسبب أن عفاف في رواية سحر خليفة وصفت بعدم الواقعية هو عدم قدرتها على ممارسة دورها في مجتمعها حيث تم تجاهل آرائها حتى قبل الاصغاء إليها. ووصفت من قبل والدها بأنها هوائية، إذ أن شخصها وأفكارها لم تناسب القالب الذي اعتاده وفهمه المجتمع عن شخصية المرأة وأفكارها.

إن الصرخة التي أعقبت نشر رواية ليلى بعلبكي «**أنا أحيا**» اتهمتها بالتمرد الساخر ضد العائلة والأب وضد أخلاق الفتاة الشرقية الأصيلة، مما سبب للكاتبة حيرة وقلقاً عبرت عنها في مقدمتها لروايتها الثانية «**الالهة الممسوخة**».

«إذا كانت **«أنا أحيا»** رواية عفوية تتحدى الطرق المألوفة في كتابة القصص حيث تتم مناقشة مشاكل الشخصيات بوضوح وبساطة فقد حاولت أن تكون**«الآلهة الممسوخة»** رواية أكثر تعقيداً ذات بناء صعب ومعقد. كان بناء **«أنا أحيا»** متماسكاً وشفافاً يمسك خيط حرير غير مرئي. بدلاً من بطلة واحدة كانت مركز الأحداث في **«أنا أحيا»** خلقت شخصيات عدة في **«الآلهة الممسوخة»** وحاولت منحهم قدرة مماثلة للسيطرة على اقدارهم»(١٥). يتضح من هذه المقدمة أن الرأي العام يجثم على صدر الكاتبة وأنها ابتعدت عن عفويتها وإحساسها لإرضاء النقاد محاولةً تلافي هجومهم. ويتضح الآن وبعد ثلاثين سنة ونيف من نشر الروايتين أن رواية **«أنا أحيا»** هي أفضل ما أنتجته ليلى بعلبكي لأنها كانت تعبيراً صادقاً وعفوياً عن شعور الكاتبة وفكرها. ويبدو من الغريب لنا الآن أن الكاتبة شعرت بالحرج من التهمة الموجهة لها بأن روايتها **«أنا أحيا»** تعبر عن صوتها الفردي بغض النظر عن أخلاق العائلة والمجتمع وأجابت على هذه التهمة في مقدمتها لروايتها الثانية **«الآلهة الممسوخة»** بقولها: «لا أنكر أن كتابتي تحمل صوتي ونفسي ونبضات فكري، وعليها بصمات أصابعي، ولكني كثيراً ما أقف مندهشة من اكتشافاتي»(١٦).

يبدو من الغريب أن يشعر أي كاتب أو كاتبة بضرورة الدفاع عن نفسها لأن كتاباتها تحمل صوتها وبصماتها وخلجات مشاعرها وفكرها! إذ أنه يحق لنا جميعاً أن نفترض أن هذا هو الأمر الطبيعي كان كذلك دائماً من سقراط إلى ماكس فيشر ونجيب محفوظ. إن ما يدعو إلى الأسف هنا هو أن الصرخة المجحفة والمغرضة ضد رواية ليلى بعلبكي **«أنا أحيا»** قد تكون مسؤولة إلى حد كبير عن توجيه ضربة قاصمة إلى موهبة روائية كان يمكن ان تغني أدبنا الروائي العربي بروايات مماثلة في العمق والنضج الموضوعيين والفنيين.

* * *

يدل إنتاج الكاتبة السورية كوليت الخوري الروائي والشعري على أنها أصلب عوداً وأكثر تحملاً لما كيل إليها من التهم بعد نشر روايتها الأولى **«أيام معه»** في عام ١٩٥٨. ومع ذلك فإنه لمن سوء الطالع أن يبقى أهم الأسئلة التي ما زالت توجه إلى الكاتبة كوليت الخوري حتى تاريخ قريب (١٩٨٨/٨/٥) هو «هل فعلت بطلاتك ما عجزت أنت إبّان ذلك عن فعله؟»(١٧). وبتعميم ما هل كان اجتراح الأدب في سوريا من قبل المرأة في ذلك الوقت المبكر قضية من هذا القبيل؟ لأن هذا السؤال يشير إلى مسار نقدي اعتبر في معظمه روايات كوليت الخوري صورة للواقع وانعكاساً له أو صرخة في سبيل

تحرر البطلة ـ والكاتبة ـ من القيود الاجتماعية والانفلات الجنسي الذي لا يقيم وزنا لعرف أو تقليد، ضمن إطار طبقة برجوازية مترفة لا حاجة بها إلى العمل أو كسب العيش فأخذت تبحث عن وسيلة لتزجية الفراغ والاستفادة من تجربة الغرب في التحرر من كل القيود التي تخص الجسد.

والمشكلة أنه في مثل هذا النقد تسطيح لا مسؤول ولا واع لأعمال جادة كان فعل الكتابة بها تطلعاً وتخطيطاً، بل نموا باتجاه مجتمع أكثر انسانية ومصداقية من المجتمع القائم الذي تتناوله الكاتبة بالفحص والتدقيق، من خلال أكثر الزوايا شفافية. إن الحديث العائم عن التحرر الجنسي والخيانات الزوجية أو الدعوة إليها في أعمال كوليت الخوري هي في أحسن حالاتها فشل مطلق في فهم النص الروائي واكتشاف أبعاده ودلالاته.

فبالرغم من أن الكاتبة حاولت في رواياتها الخمس ـ وبدرجات مختلفة طبعاً ـ الكشف عن رؤية نسائية وحساسية نسائية ورأي نسائي مختلف ومتميز، عمدت جل وجهات النظر النقدية إلى اسقاط قيم ذكورية تقليدية على العمل الروائي، كأن كل هدف العمل الروائي هز أركانها وتقويضها أصلاً.

ويبدو لي أن أحادية الرؤية النقدية والخلط المجاني بين الكاتبة وبطلاتها وإسقاط أفكار متوارثة عن المرأة على الكاتبة وأعمالها قد أفرغ معظم النقد الذي تناول روايات كوليت الخوري من مضمونه، وغدا تشهيراً همه الطعن بأخلاق البطلة حسب المفهوم السلفي الذي تعمد الكاتبة جاهدة إلى تمحيصه ومناقشته، وتدعو القارىء إلى مشاركتها بذلك. لهذا سأعمد هنا إلى تقديم قراءة نقدية موضوعية لأولى روايات كوليت الخوري **«أيام معه»** محاولة استخلاص رسالتها على مستوى المرأة والإنسان ـ إن كان لها من رسالة.

يشغل المتن الروائي في رواية كوليت الخوري **«أيام معه»** ثلاثة محاور رئيسة هي: محور المرأة ومحور الرجل ومحور المجتمع. على أن هذه المحاور الثلاثة تتقاطع وتتداخل ويؤثر كل منها في الآخر ويتأثر به. ويبدو جلياً منذ الصفحات الأولى للرواية أن المحور الأساسي للمتن الروائي هو محور المرأة الذي يبقى ـ مع أهمية المحورين الآخرين ـ جوهر العمل الروائي وهدفه وغايته. تعتمد الكاتبة في بناء هذه المحاور الثلاثة الأساسية أسلوبي الحوار والمونولوج الداخلي، الأمر الذي يعطي الرواية حركية وحرية تعدان ميزة من مزايا هذه الرواية المشدودة فنياً وموضوعياً.

تتفتح بذور المشكلة التي تمثل قوام محور المرأة وجوهره ـ منذ الصفحات الأولى من الرواية حيث تبدو التساؤلات التي تطرحها البطلة واعدة بمعركة مع المجتمع الذي لم يمنح المرأة فسحة تسمح لها بالتنفس المريح والحياة المستقلة الكريمة. تتساءل (ريم): «ألمجرد أنني شابة وصريحة وأكتب الشعر يجب أن أحاكم في هذا البلد؟ حتى أنني كنت في بعض الأحيان أشك في نفسي، أتساءل إذا كنت فعلاً تلك الفتاة التي تخلق مشاكل لأسرتها، لسبب وحيد، هو أن نفسها لا تخلو من الطموح وأنها تطالب بكرامتها كإنسانة تريد أن تحيا»[١٨]. وفي مسار مشابه لمسار (لينا) في «أنا أحيا» طرقت ريم باب العمل مع أنها من أسرة ثرية مما وضعها في حالة تصادمية مع العائلة واضطرها أن تصرخ في وجوههم: «أنا بحاجة إلى حياتي.. إلى شخصيتي.. إلى فرديتي.. إلى اثبات وجودي»[١٩]. وهذه الصرخة تمثل كنه المتن الروائي والمحور الأساسي الذي تدور حوله أحداث الرواية وموضوعها.

في سبيل إثبات الذات الممكنة تبدأ البطلة نضالاتها ومعاركها مع المجتمع وتدور أولى هذه المعارك حول حقها في احتساء فنجان قهوة مع شاب أعجبت به إلى حقها بالذهاب معه إلى السينما.. إلى حقها بالذهاب إلى بيروت لقضاء عطلة. وبعد لقائها مع الشاب «زياد» أخذت ريم تمارس انسانيتها بمسؤولية ووعي لائقين وكان رقيبها الداخلي أكثر كبرياء وتشديداً من الرقيب الاجتماعي، حتى أنه حين قال لها «حبيبتي» وشعرت بأنه يدفع بهذه الكلمة لأية امرأة يقابلها «امتعضت وتجمدت الدموع في عينيها وعبرت عن اشمئزازها»[٢٠]. ان النقطة الجوهرية هنا هي أن البطلة تحاول من خلال تجربتها استنكار الرقيب الاجتماعي الذي يفترض ضعف المرأة وضرورة صونها من الخطأ واستبداله برقيب ذاتي يأخذ كرامة المرأة واحترامها لذاتها وانسانيتها كمعيار أساسي لتصرفاتها. من هنا يبدأ الصراع بين محور المجتمع ومحور المرأة، هذا المحور الذي يشد المتن الروائي ويركز هدفه. ويتجاوز محور المرأة هدف تحريرها ليطمح إلى تحرير الرجل الذي بدا لها بدوره ضحية تربية شوفينية ومفاهيم اجتماعية خاطئة. فمع أن الرجل يدّعي التحرر والانطلاق فهو ما زال يحمل في داخله قيم مجتمع قديم يعتبر المرأة ضعيفة ومستكينة، كما أنه ما زال يخلط بين التحرر الواعي المسؤول من جهة وبين الانحلال المستهتر واللاهادف من جهة أخرى. وانطلاقاً من وعيها العميق لذاتها ولموقف زياد الحقيقي منها تستجيب ريم لزياد استجابة هادفة تبغي من خلالها مساعدته على التحرر من الرواسب الاجتماعية السلبية واطلاعه على مفهوم تحرر واع ومسؤول: «سأعلمه كيف يكون انساناً. سأزرع في عينيه النهمتين نظرات عاطفية، سأغرس في نفسه اليابسة قيماً صحية وسأزيح أعباء السنين

الماضية ورواسبها»[٢١]. ومن خلال التفاعل والتقاطع بين محور المرأة من جهة ومحور الرجل والمجتمع من جهة ثانية تستطيع البطلة أن تحدد بجلاء نظرة ذكورية في الحب والأخلاق والصدق حيث تكتشف أن المرأة أكثر شفافية وصدقاً مع ذاتها ـ ربما لأنها صاحبة المصلحة في التغيير ـ بينما يتقلد الرجل سلاح الرجولة وسلاح المجتمع التقليدي حين يناسبه ذلك، ويتلبس لباس المتحرر والرافض للمجتمع حين يريد أن يجذب امرأة ويستدر حبها وعطاءها.

إن أهم ما يلفت النظر في هذه الرواية هو جرأة الكاتبة على اقتحام عالم المرأة واكتشاف دقائقه وأبعاده وشعورها الأكيد أنها فخورة بهذا العالم بكل ما فيه وأنها وهذا هو الجديد في الموضوع ـ خاصة إذا ما تذكرنا أن هذه الرواية نشرت منذ ما يزيد عن ثلاثة عقود ـ تتخذ من عالمها محوراً أساسياً تقيم على أساسه المجتمع والرجل. وتنبلج من خلال تجربتها شخصية المرأة واعية ومسؤولة ومتحررة من قيود الرجل والمجتمع. حين أكملت رحلتها هذه اكتشفت أنها «تحيا» وأنها إنسانة مستقلة لها حق في الحياة المبدعة والمنتجة بعيداً عن محوري المجتمع والرجل وتقييماتها الجاهزة للمرأة. وهذا ما تعبر عنه ريم بكل ثقة ووعي:

«وأنا... أنا على مفترق طريقين فأيهما أسلك...

وفجأة

شُقَّتْ طريق ثالثة... وامتدتْ إلى اللانهاية... طريق تلمع في سمائها الرحبة نجوم، وتنساب الدموع سواقي على جوانبها، وتتفتح الابتسامات وروداً مبعثرة في مساحاتها ورفعت الكأس إلى شفاهي، فإذا النجوم ليست إلا حروفاً باسمة..

شعرت بحاجة إلى الاندفاع في هذه الطريق. لأذرّ دموعي في سواقيها، وازرع ابتساماتي في حناياها... وأحلّق في سمائها، فأعانق حروفي، وأبثها أسراري وأضيع بينها»[٢٢]. ان أول ما يسجل لهذه الرواية هو غنى المتن الروائي وتعدد محاوره المتطورة والمتفاعلة حيث استطاعت الكاتبة خلال بناء روائي شيق ومتين أن تحرر محور المرأة من محوري المجتمع والرجل اللذين بدوا وكأنهما يشتركان عن قصد أو غير قصد في محاولة استيعاب المرأة وتحجيم دورها إلى درجة أن البطلة والبطل انتهيا إلى تبادل المواقع نهائياً، وأصبحت المرأة الجديدة ـ ريم ـ التي تطورت ضمن المتن الروائي بخطى ثابتة ومدروسة صاحبة القرار في توجيه دفة حياتها الوجهة التي تريد. ولا أعلم من أين أتى بعض النقاد

بفكرة الانقلاب الجنسي التي ما برحوا يصفون الرواية بها متجاهلين هذا البعد الإنساني العميق والمعالجة الهادئة والمتزنة لقضية المرأة والرجل كعنصرين أساسيين في مجتمع توارث نظرة الاستضعاف للمرأة والاستهانة بمقدراتها وطاقاتها. ان تصوير علاقة جسدية في الرواية على أنها هدف الرواية وجوهرها هو تسطيح وتشويه خطيران لرواية نسائية تتصف بعمق المعالجة ونضج البناء الروائي وبعد الرؤيا المستقبلية الإنسانية.

* * *

أما مني جبور في رائعتها «**فتاة تافهة**»[٢٣] فلا تأبه بتقديم أو تمهيد بل تنخرط منذ الفقرة الأولى في سرد روائي شيق على لسان بطلة تتحدى العائلة والرجل والمجتمع وتتكلم بضمير المتكلم في رواية تقف في مصاف رواية ليلى بعلبكي «**أنا أحيا**» ورواية سحر خليفة «**مذكرات امرأة غير واقعية**». تتمرد ندى بطلة «**فتاة تافهة**» كما تمردت قبلها لينا في «**أنا أحيا**» وعفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية» على مفهوم الأنوثة كضعف وقدرة على اصطياد الرجال وانجاب الأولاد لهم، ولهذا فهي تتمرد على كل مظاهر الأنوثة لأنها تقف عائقاً في تحقيق كيانها المستقل: «فككت حزامي، نبشت شعري، مددت يدي الى ظهري أحرر ثديي من زنزانتي الصدرية. شنقت جوربي القطنين حتى منتصف ساقي... أريد ان أشوه مظهري، فمن المستحيل أن أقوم بمهمة النسل وأكون صنم جمال وبئر لذة...»[٢٤]. ذلك لأنها تريد أن ينظر إليها ككيان قائم بذاته «كيان لا يتأثر بغيره من الاقانيم ولا يهمه اعجاب الرجال»[٢٥]. ان همها الأساسي هو: «يجب أن اتحرر، أن اصنع كياني المستقل»[٢٦]. على أن موقفها هذا وتصميمها على أن تحقق كياناً مستقلاً لذاتها رغم كل القوانين الاجتماعية يضعها في صراع مباشر ودائم مع المدرسة والبيت والمجتمع: «متشائمة يسمونني في المدرسة. وفي البيت مجنونة. وفي المجتمعات يقولون عني: غريبة الأطوار. كأنهم يبصقون علي»[٢٧]، وتقلب ندى اللغة المستخدمة ودلالاتها وتجرد الكلمات المألوفة من معانيها وتلبسها حلة جديدة تنسجم وتفكيرها الجديد فتعيد صياغة الكلمات بطريقة غير مألوفة في تمرد شامل على المفهوم والتصرف واللغة المستخدمة لوصف كليهما: « سحبت من الدروب البيضاء على اللوح كلمات شاردة: وطن، مجتمع، كيانات، جراثيم، رعاع، مثل. صففت الكلمات بفوضى في خيالي أفتش لها عن معنى.... فراغ لا شيء. الكلمات أقانيم ناقصة تحتاج لحماية، الكلمات نساء»[٢٨].

إن محاولة إعادة خلق اللغة وتضمينها مفاهيم جديدة لهي محاولة جادة وهامة ورفض بعيد الدلالة لما هو قائم. فهدف البطلة هو إعادة صياغة كل شيء وخلق كل شيء حسب

مفاهيمها ورؤيتها الجديدة. وبما أن اللغة مثل النساء ـ مستغلة ومستضعفة (بفتح الغين والعين) من هنا توجب تحريرها وإعادة استخدامها بطريقة تناسب وعي المرأة وكيانها المستقل. وتناقش الموضوع بشكل أكثر تحديداً في مناسبة أخرى فتعلق على ضعف المؤنث في اللغة وقوة المذكر حيث أن المؤنث يتبع المذكر دائماً وهي تريد إعادة خلق هذه اللغة بحيث تكسب «تلك ذات القوة التي تتمتع بها» هذا وذاك (ص٨٣).

بالإضافة إلى هذا المنحى الهام يتركز غضب ندى على محورين اثنين: الأول هو الجمال الأنثوي كبضاعة يقتنيها الرجل مع ما يتبعها من زواج وانجاب وعبودية؛ والثاني هو الكيان الجماعي حسب أخلاق ومفاهيم ومتطلبات المجتمع بحيث لا يترك مكاناً لروح الفرد أو شخصيته. ان ما تسعى إليه البطلة التي لا تفصح عن اسمها أبداً لتبقى رمزاً لكل امرأة هو التحرر من مفهوم الانوثة كضعف وتبعية وتحقيق الكرامة والاستقلالية الشخصية فهي تعيد مرة تلو أخرى انها تكره الانجاب والأطفال وتكره الجمال ولا تحترم أحداً، وكل حصادها في المجتمع هو أنها اكتسبت لقب «مجنونة» خاصة عندما توسعت أبعاد تمردها لتشمل نفاق الأب وخنوع الأم.

والمشكلة هي أن الرفض لأدوار المرأة المرسومة والذي تقصد من ورائه رفض الضعف والعبودية فقط يضعها في حيرة من أمرها، لأنها تكتشف في النتيجة أنها استبدلت وهم الضعف بوهم آخر وهو أنها تكره المرأة القابعة في ذاتها وتخشى أن الحب والزواج أو الانجاب سيوقعها مباشرة في درك التبعية، ولذلك تتخذ موقفاً حازماً ورافضاً لكل هذه الأدوار. وشيئاً فشيئاً يكشف المتن الروائي عن حنين كامن إلى الأنوثة والحب والزواج والانجاب ولكن بمفهوم ومنظور جديدين يختلفان تماماً عما خطه وارتضاه المجتمع لها. فقد أدركت بعد أنها لا تكره الأطفال ولا تكره الرجال ولا تكره الأنوثة أو الحب ولكنها تكره الضعف الذي ارتبط بكل هذه الأدوار وتحاول تحرير نفسها ليس فقط من أسطورة الضعف ولكن من وهمها بأنها تكره أنوثتها وجمالها. ويبقى السؤال القائم، أين يمكن لها الاحتفاظ بأنوثتها كجمال وحب وعطاء والاحتفاظ بذات الوقت بكيان مستقل وحرية رأي وتصرف؟ وحين يستعصي الحل تفكر بالطريق المفتوح دائماً للمرأة المتمردة على ما هو قائم، طريق الانتحار:

«هذه شاحنة بترول تمر بسرعة، فحركتني رغبة لارتمي تحت عجلاتها، ولكني تراجعت، ساعة تقتلني الشاحنة أكون قد ثبت ضعفي بيدي، أكون قد التجأت لرجل يخلصني من الوجود»[٢٩].

تمتلك البطلة وعياً حاداً ليس فقط لانعدام حريتها ولكن أيضاً لانعدام انتمائها إلى شيء من حولها فهي غريبة عن جسدها وبيتها وعالمها ومجتمعها. ذلك لأنه حتى حدود جسدها ووظيفتها قد رسما من قبل قوى خارجة عنها وما تحاول فعله هو إعادة رسم خريطة جسدها ووظيفته وإعادة تعريف كيانها ودورها في مجتمع لا يعترف لها بشيء من هذا، حتى أن مجرد وضع مخطط لنفسها يصبح مدعاة للتساؤل: «هل يحق لي أن أضع مخططاً لنفسي ما دمت أعيش في جسد ليس لي، وفي بيت ليس بيتي، وفي عالم ليس من صنعي؟»[٣٠]ان هذا البحث هو بحث عن الهوية الحقيقية ومحاولة جادة لاكتشاف الذات بعيداً عن التعاريف والمفاهيم المتوارثة وهي تدرك بعمق أن مشكلتها الجوهرية تكمن في صدقها، فهي تسمي الأشياء بأسمائها بعيداً عن المسايرة الاجتماعية والنفاق والمحاباة.

تتميز رؤية ندى السياسية عن رؤية والديها بأنها ترفض الانتداب وتتحدث عن منافع الاستقلال والديمقراطية والفردية بينما يحبذ والدها الحريص على مصلحة المسيحيين احتضان فرنسا للبنان وصداقة الولايات المتحدة وهكذا فهي ترفض الطوق الذي يقيد حرية البلد بذات العنف الذي ترفض به قيودها كامرأة. وتلتقط مفصلاً ذكياً تقارن من خلاله موقف أبيها من الاستعمار وموقفه منها كامرأة متحررة. همه الوحيد هو أن يكون ثرياً وأن يكبح جماح ابنته:

«والدي فوضوي وضائع تكبله أسهمه في البنوك، تكبله فكرة الانتداب؟ تكبله الجريدة الضالة التي يحمل، ويكبله خوفه على فرنسا في الجزائر، يكبله عقله المحدود الذي تخنقه حرية الاخرين. تخنقه ومع ذلك لا يمتعض، لن يضايقه إلا تمردي، سيغضب»[٣١].

إن تركيز المجتمع العربي على مدى عقود على شرف العائلة وشرف المرأة المحصور بتصرفاتها الجنسية والسمعة الاجتماعية، قد أدى إلى إغفال جانب هام للشرف إلا وهو الجانب الوطني بحيث أصبح تصرف الفتاة بجسدها معيباً دون أن يكون تصرف رجل بمستقبل شعبه ووطنه وأمته مصدراً للعيب أو العار الاجتماعي. فالناس هنا لا يتحدثون عن فريد خوري (والد ندى) الذي يؤيد سلطات الانتداب ضد استقلال وطنه وحرية شعبه ولكنهم يتحدثون باستفاضة عن ابنة فريد خوري الغني لأنها تشتغل. وترى ندى في ثقافة المرأة وعملها خطوة مبدئية لرفض هذا الموقف الاجتماعي الضيق وترفض ان تحترم والدها لأنه تجسيد للنفاق الاجتماعي والسياسي. فهو يلعب دور حامي شرف العائلة بينما يضاجع الغاوية «فيرا» في الخفاء ويترك والدتها تتحرق بشهوة جسدها. وترى ندى في موقفه هذا صدى لنفاقه السياسي، فهو يعتبر من وجهاء البلد مع أنه يؤيد سلطات

الانتداب بدلاً من السعي إلى تحرير وطنه وبناء مستقبل شعبه. وهكذا فهي ترى في اضطراب الاحداث السياسية صورة لاضطرابها هي، وتعتبر السبب في الحالتين واحداً: «الصحف كلها تغلي بالثورة. ضد من؟ ضد أنفسنا. متى يرتاح العالم؟ متى أرتاح أنا»[٣٢]. وهكذا فهي تنشد في إصلاح الذات والصدق مع النفس وتغيير الموقف السلبي من المرأة أساساً لا بد منه من أجل عمل سياسي مجدٍ وفعال.

وتبقى ندى تردد على كل مفرق طريق في حياتها سؤال بطلة «أنا أحيا»: «ترى هل أحيا أنا؟ إذا نجحت في البكالوريا هل أحيا؟ إذا قبضت كل شهر ألف ليرة هل أحيا؟ إذا انحنى لي سائق ولمع لي سيارتي هل أحيا؟ هل أنا حية؟»[٣٣]. ان لينا في «أنا أحيا» وندى في «فتاة تافهة» مستغرقتان في عملية بحث دائبة عن الذات الحقيقية والكرامة والصدق مع الذات بعيداً عن كل مواربة أو رياء أو ضعف أو استكانة، ولكن المعضلة الحقيقية هي أن كلا البطلتين لا تجدان اطاراً اجتماعياً يمكنها من تحقيق ذاتها حسب رؤيتها وغايتها. بعد جهد ولأي تقرر ندى أن تعلم أمها كيف تحترمها: «أعلمها أن تخضع لارادتي، أعلمها أنني حرة في كل ما أفعل» ولكن سرعان ما تدرك أن هذه الرغبة هي مجرد «رغبة عرجاء. . مجرد قرار هوائي»[٣٤]. وكلمة «هوائي» هنا تعيد إلى الأذهان وصف عفاف بطلة «مذكرات امرأة غير واقعية» لنفسها بأنها امرأة هوائية والسبب في كلتا الحالتين هو غياب الإطار الاجتماعي الصحيح المؤهل لاستيعاب المرأة الجديدة ولذلك فهي تبقى «تافهة، أو مراهقة» أو ضائعة» أو «غير واقعية». بعد أن تخوض ندى المعركة التي قررت أن تخوض فتهجر العائلة وتعمل وتكسب لقمة عيشها بيدها وترفض الانصياع لمخططات المجتمع المسبقة لها، ولكنها مع ذلك لم تحقق ذاك الكيان الذي حلمت بتحقيقه، فالسياسة ما زالت للرجال وما زال المجتمع يلاحقها بنظرات شذرة إذا ما قررت مشاهدة فيلم في السينما دون ان تكون برفقة رجل. حينذاك أدركت أن التمرد ضد أنوثتها ليس هو الحل لإيجاد كيانها، وأن غربتها تنبع من رفض المجتمع لها ككيان وإنسانة مساوية ومستقلة، وانتهت تبحث عن رفقة رجل يحترم كيانها واستقلاليتها ولا يبقى عائقاً في طريق حريتها وتحقيق ذاتها: «انني أفتش عن رجل يطرد غربتي ويترك لي حرية تحطيم كدسة صحون في مطبخ يكون لي، في بيت يكون لي. ورحت أسير، وأسير، أبحث عن حرارة لثديي، ولا أزال أسير دون أن أدري إلى أين أمضي»[٣٥]. ان الهدف الذي تخطه ندى لنفسها في نهاية هذه الرواية هو تحقيق كيانها الأنثوي ضمن إطار اجتماعي يتفهم هذا الكيان ويعترف بحقه في الحرية والحركة والاستقلالية.

وتصل منى بطلة رواية املي نصر الله «طيور أيلول» والتي نشرت بنفس العام الذي نشرت فيه «فتاة تافهة» (١٩٦٢) إلى ذات الاستنتاج الذي توصلت إليه ندى وهو أن تحقيق الحلم المهني والثقافي على حساب الحياة الاجتماعية والعاطفية لا يؤمن للمرأة الشعور بأنوثتها وإنسانيتها. فالتحرر الذي يجب أن تحققه المرأة هو التكافؤ الثقافي والمهني وتغيير مفهوم الأنوثة والأمومة على أنهما ضعف وعبودية وليس إلغاء هذين الدورين، لأن الخطأ كامن في المفاهيم التي ألصقت «بالأم» و«الأنثى» و«الزوجة» وليس في طبيعة هذا الدور. ان ما تحاول منى فعله هنا هو تنقية العاطفة والأنوثة من الضعف الملحق بهما لأن المساواة المهنية غير كافية ومن حق المرأة الحرة والمساوية أن تعيش أنوثتها وعاطفتها وأمومتها. ولكن من ناحية أخرى تختلف «**طيور أيلول**» كرواية اختلافاً جذرياً عن «**فتاة تافهة**»، فأسلوب ولغة وحوار «**طيور أيلول**» يتضمن حباً للأرض والقرية وبصيرة نافذة تفرز السلبي من الموروث وتحاول برقة ولطف الإشارة إلى نتائجه السلبية على المستويات الشخصية والاجتماعية والسياسية.

أن رواية «**طيور أيلول**» هي قصة وقصيدة حب وعتاب للقرية المنشأ والأم حيث تحنو الكاتبة لتنتقد برفق كل ما ينغص حياة الأهل والجيران وتتفجر الصور المنبثقة من أعماق الذات والمجبولة بحرارة الأرض وحب الوطن، لتضفي على النقد مسحة النقد البناء الهادف الذي يطمح إلى تغيير السلبي وتعزيز الإيجابي وإعادة صياغة المفاهيم والأسس بصورة تضمن ازدهار الحب وانعدام النفاق الاجتماعي وايقاف هجرة الشباب التي تنزف قلوب الأمهات حزناً والأرض الخيرة جفافاً وبوراً. تزخر هذه الرواية بصور شاعرية جميلة يتحد بها ضمير الكاتبة مع الأرض التي انجبتها فتفوح برائحة الأصالة والحلم بمستقبل أفضل لوطن معبود. وتسبر بصيرة الكاتبة النافذة هموم الآباء والأمهات والأزواج والزوجات والشباب والشابات وتكشف عن منابع هذه الهموم وتأخذ عملية فرز الغث من السمين طريقاً شاعرياً غنائياً لا تعليمية فيه ولا ابتذال ولا إسفاف، بل لغة شاعرية رقيقة تحمل إلى القارىء هموم الفتاة العاشقة وأسباب الهجرة والركود الاجتماعي في العادات والتصرفات. ويتبين القارىء بجلاء الضرورة الملحة لتغيير مفاهيم الحياة الاجتماعية وتعزيز قيم جديدة تتماشى مع تطلعات الشباب والشابات وضمير العصر. ويبرهن الحدث الروائي أن السمعة الاجتماعية الحميدة التي يكسبها الفرد نتيجة امتثاله لتقاليد وأفكار متوارثة تخنق الحب وتقتل إمكانية التطور وتنغص عيش المجتمع ككل. بأسلوب بعيد عن المباشرة ولكنه واضح ودقيق يتضح للقارىء أن حنة وانجلينا، المرأتين الجاهلتين في القرية اللتين تؤمنان بالخرافات والثرثرة، تتحكمان عملياً بمصير الشابات

المثقفات والشاعرات وذلك من خلال امتثال الشباب والأهلين لعواصف الثرثرة والأحكام التي تطلقانها. فبالرغم من ثقافة ووعي الجيل الجديد من النساء ـ مريم، مرسال، نجلاء ومنى، تفشل أية واحدة منهن برسم المستقبل الذي تريد أو الزواج بالشاب الذي تحب، ولا تنجح منهن إلا منى التي قررت رسم مستقبلها الثقافي والمهني بعيداً عما يخطط للأخريات من خطبة فزواج فانجاب وعبودية، ولذلك لم تقع في شرك حنة وانجلينا ولم تصبح ضحية أخرى لإرادتها.

إن مصير علاقة مريم مع فواز ونجلا مع كمال ومرسال مع راجي يقدم نقداً عميقاً لتشويه مفهوم الحب في القرية وحصره ضمن أسلاك الطبقة أو المذهب، حتى وإن أدى إلى كارثة عائلية (مقتل مريم) أو إلى تعاسة أبدية كما في حالة مرسال ونجلا حيث اختنقت المشاعر الأصيلة والعاطفة وبقي الجسد رقماً هامشياً يتلمس طريقه إلى الموت ضمن أشياء أخرى تعيش ولكنها «لا تحيا». وحتى منى لم تستطع تحقيق طموحها الثقافي والمهني إلا حينما كرست نفسها لذلك ورفضت الطريق الذي تخطه حنة وانجلينا لفتيات القرية ولكنّ منى لم تشعر بالسعادة الحقيقية لأنها لم تمارس أنوثتها ولذا لم تكتمل إنسانيتها.

أغلب سكان القرية من النساء، وذلك بسبب هجرة الرجال والشباب إلى أمريكا سعياً وراء الرزق، مما يخلق نموذجاً عاطفياً وعائلياً مضطرباً. وفي جميع الحالات تبقى المرأة مقهورة فهي سجينة عادات وتقاليد تنكر عليها حقها في اختيار شريك حياتها، ثم تنكر عليها الاستمتاع بحب أو حتى قرب الزوج. فأم سليم مثال للمرأة التي دفنت عمرها في تربية ابنها وعاشت معظم حياتها وحيدة بينما اعتاد الزوج العيش في المهجر، ونتاج ذلك شاب ذو سمعة طيبة ينفذ آراء أمه بحرفيتها كما ان أمه بدورها تعمل حسب نصيحة ورأي حنة. وتنتقد الرواية بشدة إكبار الهجرة والمهاجرين بحيث يعود المهاجر وقد قفز بشكل تلقائي إلى طبقة اجتماعية عليا (لأنه أصبح غنياً) وصار محط إعجاب بنات القرية ومنتهى طموحهن. فسمعان الفقير عاد من المهجر وأصبح اسمه «سايمون» ويمكن له أن يختار الفتاة التي يريد زوجة. وتكشف الرواية عن المعاناة القاسية للآباء والأمهات والزوجات وعن نتائج هذه الهجرة من إهمال للزراعة والأرض والديار. وهنا أيضاً يمتثل المجتمع برمته لتقييات بالية تعود بالمعاناة والنتائج السلبية على العائلة والوطن ككل. وهكذا فإن الكاتبة تدعو القارىء بشكل غير مباشر إلى التفكير بما هو مفيد ومجد وعدم وراثة الأحكام الجاهزة عن العائلة أو المجتمع.

وفي هذا الصدد تقلب الكاتبة مفهوم «الخيانـة» وهو اقسى حكم اجتماعي يمكن ان يطلق على امرأة ـ تماماً كما قلبتـه كوليت الخوري في رواية «ليلة واحـدة» ـ وتتساءل كيف نعرّف هذه الكلمـة، أهي الخيانة خيانـة النفس أم الزوج أم المجتمـع؟. فحين تـتزوج مرسال من جون بأمل الذهاب إلى المهجر كي تلتقي بحبيبهـا راجي تكتب إلى صديقتهـا منى هذه الرسالة:

«لو كنت مسافرة معه لما بكيت يا منى، ولكان لاستعدادي غير هذا الطعم المغمس بالغبار. ولكني أحيا الآن على أمل لقياه هنـاك. سوف يتحرك ضميرك بـالملامـة يا منى. قولي ما شئت. قولي إنها خيانة. أجل، ولكني الآن متجهة إلى أعظم خيانة، خيانة نفسي وعاطفتي. إني مقبلة على بيع جسدي إلى هذا الغريب الـذي يدعى «جـون». والثمن هو هربي من هنا وتقريب خطواتي من دروب يسير عليها راجي. سـوف أقدم لجـون جسدي وأخون عاطفتي، وبعد، ما همني ماذا أخون؟ ومن؟»[٣٦].

في هذه الدعوة صرخة مؤلمة للتدقيق في معاني المفاهيم التي نستخـدمها ولتمحيص القيم الاجتماعية المتوارثة قبـل تبنيها أو الامتثـال لها. ان روايـة «طيور أيلول» هي روايـة وقصيـدة وأغنية حب وعتـاب لمجتمع انصهـرت به البـطلة حباً وانتماء، ولكنها مـع ذلك نفذت إلى أسباب علله العائلية والاجتماعية والسياسية ببصيرة ووضوح رؤيـا وعبرت عن أخطار هذه العلل وابعادها وضرورة استئصالها بجرأة ومسؤولية.

* * *

يتضح من خلال هذا العرض النقدي الموجز لعينة من الـروايات النسـائية العـربية أن المرأة العربيـة لم تكتب فقط عن الحب والزوج والأطفال، ولكنها اخـترقت في إبداعهـا الأدبي كـل المفاهيم الاجتماعية السـائدة لتنفـذ إلى جوهـر الحياة العـربية وتكشف بجـرأة ومسؤولية عن مصدر العلل السياسية والاجتماعيـة. تـربط هـذه الـروايـات بعمق بـين المسؤولية الاجتماعيـة والسياسية وتتخذ من وضـع المرأة أنمـوذجاً لفضـح النفاق السيـاسي والاجتماعي. وهكذا فـإن ما يشغـل بال الكـاتبات ليس فقط وضـع المرأة وإنما حـاجـة المجتمـع إلى التغيير، كـما يعتـبرن تحـريـر المـرأة ضرورة من أجـل التقـدم الاجتـماعي والسياسي. لقد دأبت الروايات المذكورة هنا بوضوح ووعي شاملين إلى ربط مفهـوم تحرر المرأة بالتحـرر السياسي ومـوقف الرجـل من قضيـة المـرأة بموقفـه من القضـايـا الـوطنيـة الجوهرية. إن ما كتبته المرأة العربية هام ومفيد ويعيـد إلى أدبنا العـربي فصلاً جميـلاً وغنياً من فصوله، وما هذه الروايات المذكورة هنا سوى غيض من فيض من أدب نسـائي ملتزم

يتحلى بوعي نسائي واجتماعي وسياسي ويرى في تحرير المرأة اللبنة الأساسية لتحرير المجتمع من عادات وأساليب تعرقل مسيرته وتقدمه وازدهاره.

لقد عانى الأدب العربي الذي كتبته المرأة العربية لعقود عدة من الاهمال وسوء التفسير، وقد آن الأوان أن نتعامل مع النصوص التي كتبت بأقلام نسائية بفخر واعتزاز ونعرضها لنقد موضوعي جاد ومسؤول. حينذاك فقط سندرك أهمية هذه الرؤيا الفنية التي تقدمها مثل هذه الروايات والتي تغني أدبنا فناً وموضوعاً وفكراً.

كما تُري هذه الدراسة التطبيقية لعيّنة من الروايات النسائية العربية أن صفة «نسائية» هنا لا تحد من رؤية أو شمولية أو عمق العمل الروائي، بل على العكس من ذلك أن العمل الروائي النسائي هنا يعبر عن مدى وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية وجذورها وللمغزى البعيد للحدث السياسي ونتائجه الممكنة. تبرهن هذه الروايات أن المرأة العربية مغروسة في أعماق الأسرة والمجتمع والوطن ومن هنا يأتي إنتاجها الأدبي معبراً عن هذه الأبعاد المختلفة لتجربتها كفرد من الأسرة والمجتمع، ومواطنة تتقن ربط الحدث السياسي بأسبابه المحلية والعالمية. إن قراءة متعمقة للأدب النسائي العربي تولد الدهشة لردود أفعال معظم الكاتبات العربيات اللواتي يرغبن بنفي تهمة «نسائي» عن أعمالهن. ان فهم ما ساهمت به الحساسية النسائية من إغناء للبعد الاجتماعي والسياسي والموضوعي للعمل الأدبي، يجعل ولا شك من هذه الصفة «نسائي» صفة قيّمة يحق للكاتبات أن يفخرن بها بدلاً من أن يخشينها ويتجنبنها. علينا أن نستخلص ماهية هذه الصفة من الأعمال الأدبية نفسها، وحين نفعل ذلك نرى أن هذه الصفة قد أضافت إلى العمل الأدبي بعداً إنسانياً وعمقاً يستمد تميّزه من تميّز دور المرأة وموقفها الملاصق لهموم الإنسان وجوهر تحركاته ومصيره. وهكذا على كاتباتنا أولاً أن يدققن في أدبهن وأنا واثقة أنهن سيفخرن بانتماء أدبهن إلى الأدب النسائي وأن يتوقفن عن ترديد عبارات أطلقت عشوائياً من قبل بعض الرجال الذين لا يتحلون بالموضوعية النقدية، كأن تقول الشاعرة ملك عبد العزيز بعد أن ترفض مصطلح شعر نسائي: «صحيح أن غالبية أشعار المرأة في العواطف والهجر والحب وغيرها من الموضوعات المشابهة، إلا أن ذلك يتوقف عموماً على تكوين الشاعرة»[٣٧]. كيف يمكن لشاعرة تمتلك تراث فدوى طوقان ونازك الملائكة وحمدة خميس وزينب الأعوج ان تقول ذلك؟

علينا ان نبدأ بتحديد سمات الأدب النسائي العربي من خلال دراسة هذا الأدب دراسة جادة ومعمقة وهادفة وليس من خلال ترديد مقولات مستهلكة وعقيمة. حينئذ قد

تشعر جلّ كاتباتنا بالفخر لالحاق صفة نسائي بكتاباتهن، وقد نضيف الجديد والغني إلى الأدب العربي من خلال رفده بأدب نسائي طال إهماله وتجاهله وتشويه كنهه ومغزاه.

بثينة شعبان

الهوامش

(١) روبرت مارت، (Romans des Origines)، منشورات «غراسيه» (Grasset)، باريس١٩٧٢، ص ٢٦. مقتبسة من «دفاتر نسائية» (الجزائر، ربيع ١٩٩١)، ص ١١.

(٢) انظر «جمال الغيطاني: فنّ القص العربي عمره ١٦ قرناً فلنعمده مصدراً»، جريدة الحياة، الاربعاء ٢٨/١١/١٩٩٠، العدد ١٠١٦٢ «حوار مع الروائي جمال الغيطاني «الحوادث - ٢٩/٣/١٩٩١، ص ٤٤ - ٣٥.

(٣) الروايات الأخرى هي «فاطمة البدوية»، «وغادة عمشيت»، و«ملكة اليوم»، و«**ابنة نائب الملك**»، و«**نانسي ستاير**»، و«**محمد علي الكبير**»، و«كيلوباترا».

(٤) عفيفة كرم: كلمة في الرواية، «بديعة **وفؤاد**» مطبعة جريدة الهدى (نيويورك ١٩٠٦)، ص١.

(٥) ليلى بعلبكي - «**أنا** أحيا» (منشورات المكتب التجاري، بيروت ١٩٦٣)، ص٧.

(٦) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(٧) المصدر نفسه، ص ٢٢.

(٨) انظر الصفحات ١٠٣و١٠٥.

(٩) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٧١.

(١١) المصدر نفسه، ص ١٩٥

(١٢) المصدر نفسه، ص ١٩٦.

(١٣) (دار الآداب بيروت، ١٩٨٦).

(١٤) «**أنا أحيا**» ص. ٢١٢.

(١٥) «**الآلهة الممسوخة**»، (المكتب التجاري، بيروت، ١٩٦٠)، ص ٥.

(١٦) المصدر نفسه، ص ٦.

(١٧) جريدة البعث، سوريا (٥ آب ١٩٨٨).

(١٨) «**أيام معه**» (دار الأنوار للطباعة، دمشق ١٩٨٠)، ص١٧.

(١٩) المصدر نفسه، ص ٢٧.

(٢٠) انظر المصدر نفسه، ص ٥٥.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٣٤٨.

(٢٣) (مطابع مكتبة دار الحياة، بيروت ١٩٦٢)، ص ٦.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ٧.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ٧.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ٨.
(٢٨) المصدر نفسه، ص ٩.
(٢٩) المصدر نفسه، ص ٣٠.
(٣٠) المصدر نفسه، ص ٣٥.
(٣١) المصدر نفسه، ص ٤٦.
(٣٢) المصدر نفسه، ص ٧٧
(٣٣) المصدر نفسه، ص ٢٦.
(٣٤) المصدر نفسه، ص ٧٧.
(٣٥) المصدر نفسه، ص ٢١٩.
(٣٦) املي نصرالله: «**طيور أيلول**» (مؤسسة نوفل، بيروت ١٩٦٢)، ص ٢٠٩.
(٣٧) صوت الكويت (٢٣/١/١٩٩١).

عائدة بامية

الثورة في الرواية العربية: التجربة الجزائرية والتجربة الفلسطينية

للتّفاعل المستمرّ بين الأدب والمجتمع في العالم العربي، خصوصاً في ما يتعلّقُ بالحدثين الضخمين: الثورة الجزائرية والثورة الفلسطينية، تأثيرٌ عميقٌ على الأدب الروائي. ذلك لأن الكلمة في الأدب العربي بسمة ودمعة، رفض وحضّ، اعتراض وشكوى. إنها سلاح صامت وساحة قتال متناهية الأطراف، لا تعرف حدوداً ولا تعترف بهدنة.

انطلق الروائيون الجزائريون والفلسطينيون من نقطة بداية واحدة ألا وهي الروح الوطنية؛ لكن أحداث رواياتهم احتلت فترات زمنية مختلفة، إذ أن الثورة الجزائرية كانت أملاً تحقق عندما تناولها الكتّاب في رواياتهم، بينما الثورة الفلسطينية في حالة تبلور مستمر في نطاق الواقع المعاش؛ فتنحصر مسيرة الرواية الفلسطينية في نطاق زمني ضيق لأن الرؤية المستقبلية ضبابية أيضاً.

لكن هذا الإطار الزمني المحدود فجّر طاقات فنية وقدرات إبداعية كبيرة للتغلب على تلك القيود. فبينما تأملت الرواية الجزائرية الثورة من منطلق الحاضر الأمين، ملقية نظرة خلفية إلى ماضٍ مظلم ولّى عهده، تأخذ الرواية الفلسطينية موقفاً جريئاً، فكرياً وفنياً في مشاركتها للأحداث. وقد لجأت هذه الأخيرة إلى عالم النفس الإنسانية اللامحدود متخطية السجن الزمني المحيط بها حتى عندما يندفع أبطالها عبر مساحات جغرافية واسعة كصحراء **رجال في الشمس**[1] أو بحر «**السفينة**»[2]. وإذ تزداد حدة الأحداث الخارجية ويتضاعف التشرد وتكبر الغربة، يتوغل الروائي في عالمه الداخلي، ليس هروباً، بل بحثاً

عن معنى لمآسي شعبه. فقد آن له أن يحصل على أجوبة لأسئلته العديدة؛ ما طرحه أبو الخيزران في فضاء الصحراء: «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟»[٣]، وما ردّده خلدون/دوق أمام والده: «لقد مضت عشرون سنة يا سيدي! عشرون سنة! ماذا فعلت خلالها كي تسترد ابنك؟»[٤].

العجز والإعجاز في مجال الرواية الثورية

لقد تصرف الكاتب الجزائري مع أحداث وشخصيات رواياته تصرف المبدع المسيطر على الأمور نتيجة تطلعه إلى زمنين في آن واحد، الماضي والمستقبل. فما يبدو حسّياً مرهفاً يسبر أغوار المستقبل هو مجرّد تعليق على واقع معاش. فعلى الرغم من صدق تحليل «آسيا جبار» للمتطفلين على الثورة وقلقها على مصير قدماء المجاهدين في زحمة التسابق على المراكز والثروة في الجزائر المستقلة، تظل رؤيتها مبنية على حقائق ملموسة[٥].

لا شك في أن الروائيين الجزائريين كانوا يسعون لإبراز القوة الدرامية للثورة؛ ولمس الكثير منهم عجز أسلوب الوصف المباشر في إبراز ضخامة الأحداث والمواقف التي تنتمي إلى عالم اللامعقول. فابتدعوا وجددوا فنّياً لينصفوا واقعاً فاق الخيال، في كثير من الأحيان. وقد تفوّق «محمد ديب»، في روايته «من يذكر البحر»[٦]، في معالجته لحرب التحرير الجزائرية، إذ اعتمد على أسلوب سفر التكوين لنقل أهوال الحرب للقارىء. أما «مولود معمري» فقد استعان بالفن التصويري السينمائي والحركة السريعة في رواية **«الأفيون والعصا»**[٧]؛ بينما اعتمدت أغلبية الروايات على النظرة الخلفية (Flashback) لرواية أحداث الثورة.

وكان ظهور روايات وطنية جزائرية باللغة الفرنسية موقفاً ذا مغزى، إذ دلّ على فشل السياسة الاستعمارية في كبح الروح الوطنية على الرغم من محاربة اللغة العربية وحضارتها. وإن تأخرت الرواية العربية الجزائرية في الظهور، فلم تتوان في التزامها الوطني، وأبدت اهتماماً خاصاً بمحاسبة الخوَنة على مواقفهم أثناء الثورة التحريرية وبعد الاستقلال. وقد تفوق في هذا المجال كل من «عبد الحميد بن هدوقة» و«الطاهر وطّار».

وإن كان الالتزام بالقضية الوطنية قد أوجد تشابهاً ملموساً بين الروايتين الجزائرية والفلسطينية، فإنّ اختلاف طبيعة الكفاح لكل من الشعبين طبعت الأدبين بطابع خاص، إذ أن الطابع المأساوي لنضال الشعب الفلسطيني، مسّ حياته اليومية وجوهر وجوده وأصول كيانه، وهددته الهجرة بالتفكك والذوبان وفقدان ذاتيته. كما دمجته في خضمّ

المشاكل الاجتماعية والتاريخية الخاصة بالعالم العربي أو غيرها من البلدان التي استوطن فيها. لذا اتّخذت الرواية الفلسطينية موقفاً شمولياً في تعاملها مع العالم المحيط بها، وحتى مفهوم الوطن اكتسى أبعاداً جديدة غير مألوفة(٨)؛ أما المشاعر فانقلبت صورتها رأساً على عقب، فضحك الناس دموعاً وبكوا قهقهات مريرة، وهي مواقف مجسدة في زغردة النساء عند تشييع الشهداء. وأصبحت المأساة أمراً نسبياً كما يمثّل لها «إميل حبيبي» في رواية «**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**»(٩)؛ فأي مصيبة أعظم من فقدان أم لابنها في حادثة مروعة على رصيف الميناء؟! وهروب زوجة ابنها مع رجل غريب!!(١٠).

كانت هذه نظرة سريعة إلى بعض أوجه التشابه والاختلاف بيْن أدب الثورتين. وسأعالج كلّ أدب على حدة.

الأدب الجزائري الثوري

إنّ التطرّق إلى الرواية الجزائرية يحتّم علينا الإشارة إلى موضوع اللغة الفرنسية، إذ أن معظم الأعمال التي تناولت حرب التحرير في العقد الأوّل للاستقلال، كتبت باللغة الفرنسية.

لن أتطرّق هنا إلى أسباب هذه الظاهرة وأبعادها إذ كُتب عنها الكثير. ما يهمّنا هو أصالة الروايات المكتوبة بأقلام جزائرية، حيث تُشكّل اللغة وسيلة تعبير... وقد تأخر ظهور الروايات الجزائرية العربية المتعلقة بالثورة، إلى بداية السبعينات(١١).

تتميّز الروايات الجزائرية التي تناولت أحداث الثورة، العربية منها والفرنسية، باكتمال النهاية، فما كتب منها جاء بعد انتهاء الحرب التحريرية. وقد توقفت جميع النشاطات الأدبية بين عامي ١٩٥٤ و١٩٦٢ وكُرّست الجهود للقضية الوطنية. واتّخذ الالتزام في جزائر الثورة معنى ملموساً عندما تطلّب من الجميع التفرغ من أجل الكفاح. فأصبح الأدب من «الكماليات»(١٢) وشعر كل من أدار ظهره للعمل الوطني، مكتفياً بانشغالاته اليومية العادية، بخيانة وطنه. وحاول العديد من الكتاب، فيما بعد، خاصة من كان منهم خارج الجزائر، تبرير مواقفه بنوع من الحرج.

قضية الالتزام إذاً أمرٌ مسلّم به. ما يهمنا الآن هو استعراض القدرة الإبداعية في موضوعات استهلكتها الخطب السياسية والوطنية. كيف الخروج عن المألوف وتشويق القارىء؟ كيف السيطرة على الحماسة، ومشاعر الحب والكراهية تشحن النفس وتعجز

عن الرؤية الواضحة؟ إن الكاتب الملتزم يواجه تحديات كثيراً ما تعرقل مسيرته الإبداعية!

أبدت الرواية الجزائرية، بعامّة، حرصاً شديداً على نقل الواقع بصدق وأمانة متناهيَيْن محقّقةً بذلك ما يمكن أن نسمّيه: واقعية الواقعية، إذ رغب الروائيون في احتواء الثورة وأحداثها وأبطالها داخل إطار أدبي يبرز عظمتها بدون أن يحولها إلى دروس في التاريخ. فتنوعت اتجاهات الكتّاب والتزموا بتيارات أدبية مختلفة مع اتجاه واضح نحو الواقعية، فسار معظمهم في طريق الواقعية الاشتراكية، أو الواقعية الرمزية. وانحاز الروائي «محمد ديب» عن المجموعة برواية «من يذكر البحر».

محمد ديب وسفر الرؤيا

لخّص محمد ديب موقفه تجاه أحداث الحرب التحريرية قائلاً: «. . . من المستحيل وصف ما يشبه الجنة تارة والنار تارة أخرى، وأحياناً الاثنين معاً، إلا بصورة مأخوذة من هذيان الأحلام ومن سفر الرؤيا»[١٣]. وتوحي رواية «من يذكر البحر» بالجو المأساوي الذي يشع من لوحة «غيرنيكا» لبيكاسو.

لقد أدى اعتماد «محمد ديب» التام على الخيال الرؤيوي إلى خلو الرواية من الوصف المباشر بشكل واضح، كما أسهم في تعميق الشعور بهول الأحداث وبشاعتها، فاحتوت الرواية على صيغ بلاغية مختلفة، وعلى ألفاظ وتعابير جديدة ابتدعها الكاتب لتساير المخلوقات العجيبة التي برزت في «من يذكر البحر».

يعتمد عنوان الرواية على تجانس لفظي في كلمة بحر (mer) التي تلفظ مثل كلمة أم (mère). والمقصود هنا، بالطبع، هو الوطن الأم، الممثل في شخص «نفيسة» الزوجة ـ الأم. هي التي تسيّر الأحداث بمساعدة شخصيات نسائية أخرى، وهي التي تضمن استمرار الجنس البشري وتؤمن لأبنائها، من خلال دورها كوطن، الأمان والعيش الرغيد. «نفيسة» عطوفة، محبة، مدبرة وقوية، سبقت زوجها في الانضمام إلى صفوف المقاومة وتفوّقت عليه في وعيها الوطني.

تدور أحداث الرواية حول المقاومة الشعبية في المدينة وحول التحركات الليلية لأعضائها. فهم ينشطون ليلاً وينسحبون نهاراً إلى أماكن خفية في «المدينة الأرضية»[١٤]، وعندما يظهرون يتصرّفون كالخلد الذي يعيش تحت الأرض. وإن كان أعضاء المقاومة الشعبية مجهولي الهوية، فمن الممكن معرفتهم نتيجة الضوء الذي يشع من وجوههم، يقرّبهم من القديسين كاشفاً عن الرضى بأداء الواجب. أما جيوش الاحتلال فهي أشبه

«بالمينوتور»، تلك القوة المدمرة التي تحدث ضجيجاً كلما تحرّكت، وتوحي بحركة زلزال أو قوة انفجار ضخم.

ويكثر «ديب» من التعابير العلمية الغريبة لوصف الأحداث، متّبعاً أسلوب الرواية العلمية. فيشبه حرب التحرير بخسوف القمر وقوة الانفجارات بصوت «عشرة آلاف محرك أُطلقت في اللحظة نفسها»[١٥]. ويشير إلى الطائرات العمودية بكلمة «إرياس» (iriaces)، وهي من تأليفه. ويشبّه دماء الضحايا بالقار الأحمر الذي أصبح «الأثر الوحيد للمنازل وسكانها»[١٦]. وإذا تخطّت الأحداث ببشاعتها أقصى مدى للتصوّر الإنساني، رفض الكاتب وصفها، موحياً بشدّة عنفها.

رواية «**من يذكر البحر**» ترفع الستارة عن أهميّة الدور الذي لعبته المرأة في الحرب التحريرية. فهي العقل المدبّر والقلب الرحيم، هي «البحر»[١٧] الذي يحيط بالمدينة بينما «السلام الذي يشع منه ينتشر عبر الليل ويملأ الفضاء»[١٨].

لا يقتصر دور المرأة الهامّ في الثورة على الرواية السابقة، بل يبرز بوضوح في رواية «**رقصة الملك**»[١٩] حيث يتضح دورها القيادي أثناء الحرب وخلال السنوات الأولى للاستقلال. فهي قوّة يرتكز عليها زملاؤها من قدماء المجاهدين.

تتطرّق الرواية إلى نقطة أخرى هامّة تتعلّق بصعوبة تأقلم المحارب في سنوات السلم وأثر ذكريات القتال على نفسية المجاهدين، وقد فقدوا، بعد الاستقلال، أهميّتهم وهدف حياتهم. وتُبرز الرواية أيضاً الأوضاع المؤلمة في حياة قدماء المجاهدين.

مولود معمري واللمسة الإنسانية

ينحو «مولود معمري» منحى مختلفاً في تناوله لموضوع الثورة الجزائرية، فينقل القارىء في رواية «**الأفيون والعصا**»[٢٠] إلى ساحة القتال ويضعه في مواجهة مباشرة مع المحاربين والمدنيين الذين عاشوا تجارب مريرة بين المطرقة والسندان.

تعتمد الرواية، إلى حد كبير، على الأسلوب المباشر لإدانة السياسة الاستعمارية واستغلال المستعمرين الفرنسيين لخيرات البلاد، بينما الشعب يعاني من الفقر والمرض والظلم. وتركّز الرواية على حرب التحرير الجزائرية، فتصف ساحة القتال والسجون وصفوف المدنيين. وينتقل الكاتب بين الأحداث بأسلوب المخرج السينمائي، فيتوقّف عند واقعة مصيرية ينطلق منها إلى اللحظة الحرجة، مثيراً بذلك شغف القارىء وقلقه على

حياة الشخصيات التي يتفاعل معها، أمثال المقاتل «عمر» الذي يلقي به الجنود الفرنسيون من طائرة عمودية أثناء تحليقها في الفضاء، و«عقلي» الذي يقطع ذراعه بنفسه بعد إصابتها في القتال، حتى لا تعيق تحركاته.

وتظهر براعة الكاتب، بالأخصّ في ربط تلك الأحداث داخل إطار إنساني، إذ تُبرز الأحداث في أبعادها المختلفة أقصى درجات الجبن والشجاعة، القوة والضعف، النبل والانحطاط. وهكذا تضمحلّ تفاصيل المعارك تاركة تجارب الإنسان المختلفة، كتردّد الطبيب البورجوازي «بشير الأزرق» في الانضمام إلى الثورة وخيانة «طبيب» لأبناء قريته، وإنسانية الضابط الفرنسي «جورج» وتتجلّى في حمايته لسجينه، ثم انضمامه إلى المجاهدين. وتسهم هذه الصفات الإنسانية إسهاماً كبيراً في ربط القارىء بالأحداث ومصير الشخصيات(٢١).

بالإضافة إلى ذلك، حمّل «معمري» الرواية رسالة سياسية هامة موجهاً نصائحه إلى بلدان العالم الثالث محذراً إياها من مخاطر فترة ما بعد الاستقلال، وهي المخاطر التي كانت تعاني منها بلده عند كتابته لرواية «الأفيون والعصا». كما أن الرواية تشيّد جسوراً لمستقبل الجزائر، خاصة مع فرنسا، البلد الذي استعمر الجزائر أكثر من قرن. فإبراز إنسانية ضابط ومواقف المفكّرين الفرنسيين الاشتراكيين، محاولة للامتناع عن الإدانة الجماعية للشعب الفرنسي.

كاتب ياسين و«نجمة» الاستقلال

تُعتبر تجربة كاتب ياسين فريدة من نوعها في الرواية الجزائرية، فهي تعود إلى العام ١٩٤٥ ومذابح «سطيف» و«خرّاطة» التي راح ضحيتها آلاف المدنيين الجزائريين(٢٢). وقد سُجن ياسين مع من سُجن، وداخل السجن تبلور وعيه الوطني وبدأت مسيرته مع الأدب الملتزم. فكان اسم «نجمة» رمزاً لحبيبة بعيدة المنال وحب مستحيل، تحوّل تدريجياً إلى صورة الوطن المغتصَب والمحتل. فسمّى روايته الأولى **نجمة**(٢٣)، وحملت الرواية الثانية عنوان **النجم المضلع**(٢٤)، وتكررت صورة نجمة في معظم أعمال كاتب ياسين النثرية والشعرية مثل رسومات «الأرابسك» حيث تتتابع الدائرة والمربع إلى ما لا نهاية في تشكيلات فنية وهندسية رائعة.

وتحوّلت «نجمة»، داخل كتابات ياسين، إلى ميلاد دائم، فهي تتحرّك في شكل

دائري بينها يحوم حولها أربعة شبان تربطهم بها مشاعر غامضة من الحب والتنافس والتعاون والخيانة.

وعلى الرغم من صدور رواية «**نجمة**» في السنوات الأولى للحرب، قبل تأزّمها وانتشارها بشكل واسع، فهي محمّلة بالروح الوطنية التي شحذت همّة ياسين عام ١٩٤٥. ومن الواضح، عبر أحداث الرواية، أن هم الكاتب الأكبر كان إبراز جذور الشعب الجزائري وأصالته وحقّه في استقلال بلاده، وذلك رداً على ادعاءات المستعمِر ملكية الأراضي الجزائرية كمقاطعة فرنسية عبر البحار وانتساب سكانها إلى أجداد فرنسا من «الغول»[٢٥]. ويدور الصراع، على مستوى الرواية، في شكل تَنازُع عاطفي بين محبّي «نجمة» المرأة، من أجانب وعرب، كما تُثار الشكوك حول احتمال انتسابها لأب فرنسي!

وقد هدف كاتب ياسين في عودته إلى الماضي والإشادة بالأجداد، إلى توحيد صفوف الشعب الجزائري والتصدّي لمحاولات التفرقة التي شنّها المستعمر عليه. كما أبرز وحدة في المعاناة من جرّاء سياسة الاستعمار، داخل الجزائر وفي فرنسا حيث كان العمال الجزائريون يعانون من العنصرية والتفرقة.

تبلور مفهوم الوحدة الوطنية في الرواية الثانية لكاتب ياسين، وهي «**النجم المضلّع**»، ويرمز هذا الشكل الكوني إلى التفاف الشعب حول وطنه في عملية بناء مستقبلية.

ولئن كانت هذه الرواية صدرت بعد عشر سنوات من ظهور «**نجمة**»، فهي امتداد لها، قلباً وقالباً. لا تضيف جديداً إلى الموضوع، بل تؤكّد ما ورد في الرواية السابقة وتكرّر أفكارها في حركة دائرية أشبه بالدورة الفلكية. وحتى شخصيات عمليْه الروائيين تموت وتبعث في ميلاد متجدد مؤكّدة البعد الرمزي لمفهوم الوطن الذي لا يموت مهما واجه من تهديدات خارجية وداخلية. وتحفل الروايتان بأحداث تاريخية وبمعارك حربية عاشتها الجزائر منذ العهود الغابرة حتى تاريخ الاحتلال الفرنسي لها. وما الإشارة إلى الوقائع التاريخية إلا للتلميح إلى مصير الوجود الفرنسي في الجزائر.

وقد أدى الأسلوب الدائري في معالجة الموضوع، والعودة المتكررة إلى الفكرة نفسها في معظم أعماله الأدبية إلى تسمية كاتب ياسين بـ «رجل الكتاب الواحد»[٢٦].

المرأة والثورة

لعبت الروائية «آسيا جبار» دوراً رئيسياً في وصف موقف المرأة الجزائرية حيال

الثورة. فألقت، الضوء، من خلال رواياتها العديدة حول الموضوع، على قطاع هامّ من المجتمع تأثّر بشكل مباشر وغير مباشر بحرب التحرير.

وقد استفادت جبار من معرفتها الحميمة بعالم المرأة المغلق، وساعدها نشاطها بين اللاجئين الجزائريين، على الحدود التونسية، على تصوير موقف المرأة بوصفها مراقبة للأحداث في «**أطفال العالم الجديد**»[٢٧]، ثم مساهمة فعّالة في **القبّرات الساذجة**[٢٨].

بدت المرأة الجزائرية، في الفترة المبكرة للحرب، كما تُصَوِّرها «جبار» في الرواية الأولى، متفرجة مندهشة ومراقبة متخوِّفة، قلقة على مصير الشباب المحارب، رغم عجزها عن تفهُّم الوضع . . . وكان هذا القلق، في الواقع، مزدوجاً، فهو من ناحية تهيّب من القتال، ومن ناحية أخرى فزع وضياع تجاه الفراغ الذي أحدثه غياب الرجال والمسؤولية الجديدة التي ألقيت على عاتق المرأة، إذ كان عليها أن تواجه عالماً (خارج بيتها) تجهله وتهابه وقد انحصرت مسؤولياتها في السابق داخل نطاق المنزل، بينما كان الرجل في معظم الأحيان هو صلتها الوحيدة بالمجتمع الخارجي.

تتناول رواية «أطفال العالم الجديد» تَبَرْعُم الوعي الوطني والمسؤولية الاجتماعية لدى المرأة، من خلال تفاعل الشخصيات المختلفة مع الأحداث السياسية. وتقدّم آسيا جبار نماذج مختلفة، بعضها وطني وبعضها متردّد محتار، وقلّة لا تكاد تكترث بالوضع المصيري إذا كان يَعْني بُعْدَ الزوج أو الحبيب عنها.

وتَفَوُّق آسيا جبار في هذا المجال يعود إلى قدرتها على سبر عمق مشاعر المرأة وصدقها. فتحليلها يتمّ من الداخل ويكشف العواطف الصميمة، فلا تظلّ نظرتها نظرة خارجية. وإذ تقف المرأة أمام الأحداث في تلك الرواية، نراها تعمل متحدّية هذا الامتحان المصيري الذي فاجأها بدون أن تستعدّ أو تُعدّ له في رواية «**القبّرات الساذجة**». تنتقل «آسيا جبار» هنا إلى الحدود التونسية ـ الجزائرية حيث يقيم اللاجئون الجزائريون ومجموعات مختلفة من المجاهدين. وتُبرز هذه الرواية نقطتين هامتين: أولاً، التطور الكبير في موقف المرأة الجزائرية نتيجة إسهامها في الحرب التحريرية ووعيها الوطني بمسؤولياتها. كما تُبرز التغيرات التي حدثت في المجتمع والقيود التي تحطّمت إثر استلام الشباب زمام الأمور. وتكاد الرواية تمجّد سنوات القتال عندما يرد على لسان إحدى شخصياتها الأساسية «نفيسة»: «. . . في الجبال كنا نضحك، نغني، حتى عندما كان الرجال يستشهدون»[٢٩]. وتضيف في مناسبة أخرى: «في الجبال . . . كنت أحيا، أما الآن فإنّني أحلم»[٣٠].

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى التشابه الواضح، من هذا المنطلق، بين الانتفاضة الفلسطينية والثورة الجزائرية حيث تسلّم الشباب مسؤولية الكفاح، في انسجام تام، مع الشيوخ. وقد تكون أوضاع الشعب الفلسطيني أكثر تجاوباً مع هذه الظاهرة نتيجة العامل الزمني والاجتماعي الذي يحكم الأوضاع في الأراضي المحتلة...

تتميّز رواية «القبّرات الساذجة» أيضاً بالنظرة إلى وضع الجزائر بعد الاستقلال، فتشير الكاتبة إلى المتطفلين على الثورة وقد تكاثروا كالفطر في الأشهر الأخيرة للحرب. لكن على الرغم من صحة تحليلات آسيا جبار للأوضاع، يظلّ الموقف الرؤيوي ضعيفاً نتيجة صدور الرواية بعد الاستقلال. فلم تقدّم في الحقيقة إلّا وصفاً لواقع وليس تكهّناً أو استنتاجاً تحليلياً متنوراً. لكن الرواية تساير في لهجتها الاتجاه النقدي الذي انتهجه الروائيّون إزاء الثورة، مشيرين إلى فشلها في تحقيق وعودها.

بالإضافة إلى ذلك، تبرز رواية «القبّرات الساذجة» مدى جرأة الكاتبة في الحديث عن العلاقة الجنسية بصراحة وحرية تفوق أسلوب زملائها من الرجال.

الرواية والثورة

يجدر بنا أن نشير هنا إلى العلاقة الصعبة بين الثورة والأدب. فعلى الرغم من قوة الشحنة العاطفية التي تفجرها الأحداث الوطنية الكبيرة، ومنها الثورة الجزائرية، يظل نقلها إلى عالم الفكر والأدب أمراً عسيراً. وإن تمّ فهو يفشل في بلوغ مستوى الإثارة العاطفية الوطنية التي تنتج عن الأحداث نفسها.

وإن كانت القصة القصيرة والقصيدة قد تعثّرتا في بحثهما عن الحدث الفريد والمثير لإبرازه في نص أدبي، فقد كان حظ الرواية أفضل في هذا المجال نتيجة طول البعد الزمني للرواية. وهو عامل مساعد في تغطية أحداث عديدة قد توفي الثورة حقها. لكننا لا نجد رواية واحدة نجحت بمفردها في تغطية الثورة في جميع وجوهها. هذا بالإضافة إلى صعوبة حفظ التوازن بين الواقع والخيال مما أدّى، في بعض الأحيان، إلى طغيان الأحداث التاريخية والسياسية على الواقع الفنّي في الرواية.

الرواية الجزائرية العربية

لقد تأخر ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية لأسباب عدة ثقافية وسياسية واقتصادية، لا يسع المجال لشرحها هنا. وكانت أول رواية تدور حول أحداث

الثـورة هي «ريح الجنـوب»[٣١] لِـ «عبد الحميـد بن هدوقـة»، متبوعـة بروايـة «اللاز»[٣٢] لِـ «الطاهر وطار». فعالجت الروايتان الحرب التحريرية انـطلاقاً من سنـوات الاستقلال، وأثـارتا ذكـريات الكفـاح التي أثّرت، بشكـل أو بآخـر على مجتمـع الاستقلال. كـما قيّم الكاتبان الأحداث من منطلق عقيدتهما الاشتراكية.

«ريح الجنوب»

تثير هذه الرواية موضوع المتطفّلين على الثورة، أولئك الـذين استفادوا من سنـوات الحرب والسلم معاً. فيـبرز «بن هدوقـة»، بأسلوب «الفـلاش باك» (Flashback) خيـانة ثريّ في القرية يدعى «ابن القاضي»، ضحى بحياة ابنته خلال الثـورة ويستعدّ للتضحيـة بابنته الثانية في سبيل مصلحته الشخصية.

ومن خلال الصراع بين رئيس البلدية، وهو مجاهد قـديم، و«ابن القاضي»، تـظهر معالم الحياة في الجزائر المستقلة، وقد شملت تغيرات في المفهـوم الطبقي والـتراث الشعبي ووضع المرأة. فهذه القضايا عرضة لريـح التغيير التي أخـذت تهبّ على الجـزائر في بـداية سنوات الاستقلال، مقتلعة ما فسـد فيها، مثلما تفعـل ريح الجنـوب. والقضية المحـوريّة هي حرية المرأة بعدما أثبتت نفسها في معركة التحرير. ونراها تجـاهد من خـلال شخصية «نفيسة» لتقف على قدم المساواة مع الرجل.

وإذا كانت الرواية قد لجأت إلى الرمز في عنوانها، فهي تعتمد، إلى حد كبـير، على السرد المباشر والوصف المفصّل وتشعّبات كثيرة ترهق القارىء وتشوّش ذهنه.

نهاية الأمس[٣٣]

يتابع «بن هدوقة» جولته الأدبية في العالم الريفي مع روايته الثانيـة «نهاية الأمس»، ويعتمد فيها أيضاً على «النـظرة الخلفية» كـوسيلة من وسائـل الربط بـين أحداث المـاضي والحاضر. وإن كانت هذه الرواية تمتد زمنياً إلى فترات أبعد من فترة «ريـح الجنوب»، إلا أنها تعالج مواضيع مشابهة. فشخصية «ابن الصخري» موازية لشخصيـة «ابن القاضي»، فكلاهما خائن ومستغلّ. وتبرز الروايتـان إيمان الكـاتب بأنّ الإنسـان لا يفرّ من مـاضيه، وأنّه، عاجـلاً أو آجلاً، يـدفع ثمن جـريمته. وتتّسم هـذه الروايـة، كسابقتهـا، بأسلوب التبشـير والتحذيـر، ولهجتها وعـظيّـة مبـاشرة في كثـير من الأحيـان، غـير مكتفيـة بـدور الأحداث في التعبير عن الفكرة. وكان هـذا الاتجاه سـائداً في بـداية عهـد الروايـة نتيجة ضرورة وطنية وقلة دراية بالمعالجة الفنية المناسبة.

لقد شُغل الكتّاب، بشكل عامّ، بقضية الخيانة الوطنية عاكسين بذلك الشعور العام للشعب الجزائري بعد الاستقلال. وربما تكون قصة الطاهر وطار المطوّلة، **«الشهداء يعودون هذا الأسبوع»**[٤٣] أفضل ما كتب حول هذا الموضوع؛ إذ نجح الكاتب في شحنها بقوة درامية كبيرة وحرّك أحداثها بعيداً عن الأسلوب الوعظي. هذا العمل الأدبي لا يدخل في نطاق هذه الدراسة لكونه أقرب إلى مجال القصة القصيرة، ومع ذلك رأيت ضرورة ذكره لإبراز سيطرة فكرة الخيانة والاستغلال على الأعمال الأدبية الثورية.

اللاز[٣٥]

انتحى الطاهر وطار في رواية **«اللاز»** منحى مشابهاً لاتجاه بن هدوقة، غير أنه كان أكثر عنفاً في واقعيته وأشد صراحة في انتقاده لقيادة الثورة في معاملتها للمجاهدين الشيوعيين.

تعتمد رواية «اللاز»، فنياً، على «النظرة الخلفية» اعتماداً كاملاً، فهي تعيد ذكرى الماضي انطلاقاً من لحظة قصيرة وأليمة في الحاضر، عندما يقف والد الشهيد «قدور» أمام شباك مكتب التعويضات لقدماء المجاهدين وذويهم، فيثير الانتظار شجونه وإحساسه بنكران الجميل تجاه قدماء المجاهدين.

وإن كانت الرواية تجسد الصحوة الوطنية التي انتابت العديد من الجزائريين مع بداية الحرب التحريرية، فهي تبرز أيضاً دور الاشتراكية العالمية في الحرب التحريرية. كما تبرز الرواية بعض أخطاء قيادة الثورة، وبشاعة الحرب وأثرها على النفس الإنسانية.

وينتقل «وطار» مع المواقف الدرامية إلى أقصى حدودها، فهذا «اللاز» أضحوكة القرية، لقيط يعيش حياة ضياع، يتحوّل مع بداية الحرب التحريرية إلى إنسان وطني. وما «اللاز» إلّا رمز الصحوة الوطنية الجزائرية ووعي الشعب بدوره تجاه الوطن، إذ أنه يقرر الانضمام إلى المجاهدين بعد اعتراف والده به وتعرفه إليه.

الزلزال[٣٦]

لقد اهتمّ وطار في رواية **«الزلزال»** بتصوير ما طرأ على النفسيات من تغيرات نتيجة أحداث الثورة. وإذ كانت تلك الأحداث هي الإطار التاريخي للصراعات النفسية، فمدينة «قسنطينة» هي الإطار الجغرافي. فاختيارها كمسرح للأحداث يضاعف من الجوّ الدرامي في الرواية، إذ أن ارتكاز المنازل على صخرتين ضخمتين يفصلها وادٍ عميق

وتنقّل السكان فوق جسور معلّقة في الهواء يثير القلق في الأيام العادية؛ فما بالك بشعور إنسان يتخبط بين رعبه من ذكريات الماضي وتوقّعاته انقلابات المستقبل، يحفّ به إحساس قوي بزلزال وشيك. وإن لعبت مدينة دوراً في عمل أدبي وشكّلت مشاعر الشخصيات فيه، فتلك «قسنطينة»!

وقد نجح وطار في تطويع أزقتها وبيوتها وضجّتها وروائحها وحتى نظرات سكانها لخدمة أحداث الرواية. وبلغ في مغزاه حداً مكّنه من نقل عدوى القلق المسيطر على البطل «بو الأرواح» إلى القارىء.

وعلى الرغم من أنّ الجو النفسي **«للزلزال»** كان خانقاً، ضيقاً، اتّسع المجال الفكري إلى حدود الإنسانية، فتناول النقائص الإنسانية كالطمع والتحايل والغش والخداع والجشع والاستغلال، وبَيّن انعكاساتها على تصرّفات الناس انطلاقاً من التجربة الثورية الجزائرية.

إنّ الدارس للأدب الجزائري الحديث يلمس تواجد الأحداث الثورية لفترة طويلة بعد انتهاء الثورة، وكأنّ حبل الصرة لم يقطع. و«الطاهر وطار» لا يختلف عن العديد من الأدباء في هذا المجال. فكل رواياته ومعظم قصصه القصيرة لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالحرب التحريرية والتجربة الثورية، وهذا ما نجده في «**عرس بغل**»(٣٧) و«**العشق والموت في الزمن الحراش**»(٣٨). والواقع أن أولى رواياته، «اللاز»، وآخرها حول الحرب التحريرية(٣٩) تشكل ما يشبه جسراً تاريخياً، أو بداية ونهاية، موت وبعث، خلم وصحوة، عبر الشخصية الرئيسية في الروايتين، أي «اللاز» الذي يصاب بذهول مزمن، في الرواية الأولى، بعد أن يُذبح والده أمام عينيه ولا يعود إلى حياته الطبيعية إلّا مع نشاط الثورة الزراعية، في ظل السياسة الاشتراكية للرئيس «بومدين»(٤٠).

كما يسعى «وطار»، من خلال هاتين الروايتين، إلى تجسيد المثل الشعبي الذي ظلّ «اللاز» يردّده طويلاً: «ما الذي يبقى في الوادي غير الحجارة». ويستعين الكاتب بإنتاجه الأدبي لنشر مبادئه السياسية ولتخطيط مستقبل الجزائر في ظل الاشتراكية.

ويعتمد «الطاهر وطار» اعتماداً كبيراً على التاريخ كوسيلة للإيحاء بالفكرة، وهي ظاهرة مميّزة في رواية «**عرس بغل**» التي تسعى أيضاً إلى الرمز للتعبير عن موقف الكاتب. وكان الرمز محور وقالب رواية «**الحوات والقصر**»(٤١) إلا أن جميع أحداث هذا العمل الأدبي رويت كما في الحكايات الشعبية.

لقد ظهر عدد كبير من الروايات التي تدور حول الحرب التحريرية في الفترة الممتدة من السبعينات إلى الثمانينات، وإذ يُثير بعضها مسائل هامة وذكريات عزيزة ارتبطت، بشكل أو بآخر، بواقع الجزائر المستقلة، ظلّ معظمها يتعامل مع هذا التاريخ الهام بشكل سطحي وبأسلوب حماسي عاطفي ولغة أشبه بلغة الخطب السياسية. وهذا ما نلمسه في روايات مثل «**نار ونور**»[٤٢] لعبد الملك مرتاض و«**ما لا تذروه الرياح**» لمحمد العالي عرعار و«**باب الريح**»[٤٣] لوهبي علاوة. لكن الرواية التي تميّزت في ذلك الخضم هي «**طيور في الظهيرة**»[٤٤] لمرزاق بقطاش، وتجري أحداثها من خلال عينَيْ طفل بدّلت الحرب حياته.

وعلى الرغم من أن الحوار يفوق تفكير طفل، في معظم الأحيان، فإنّ الرواية تنبّه إلى أهمية هذا الشطر الكبير والحيوي من أبناء الشعب والذي نادراً ما يحظى بالعناية المناسبة وبالمكان اللائق في الإنتاج الأدبي عامّة.

أما الرواية الثانية التي تستحق وقفة تحليلية فهي «**من يوميات مدرسة حرة**»[٤٥] لزهور ونيسي. وقد أبدت هذه الكاتبة اهتماماً كبيراً بعدد من المشكلات التي واجهت المرأة خلال الحرب التحريرية، كما تطرّقت إلى بعض التقاليد التي أعاقت تقدم المرأة وإسهامها الفعال في الحرب نفسها. ولو تدارت الكاتبة أوجه الضعف الفني في روايتها لاحتلّت مكانة مرموقة في الأدب الروائي الجزائري.

وأودّ أن أختم هذا العرض السريع للرواية الجزائرية الثورية بتذكير القارىء بأنّ الرواية لم تفِ الثورة حقها ولم تسجّل بعد، في عمل فريد، تلك الملحمة النبيلة، فهل تُكتب يوماً؟!

الرواية الفلسطينية والثورة

لا شك في أن اختلاف ظروف الكفاح الفلسطيني طبع الرواية الفلسطينية بطابع خاص، فهي تساير الأحداث وتنبع منها، بينما الرواية الجزائرية لعبت دور المؤرخ للأحداث نتيجة ظهورها بعد انتهاء الكفاح.

وأدب غسان كنفاني أفضل مثال على دور الكلمة في الكفاح وفعّاليّتها، وإلا لما فقد الأديب حياته ثمناً لإنتاجه الأدبي الوطني. إنّ إسكات الكاتب أشبه بتدمير آلة حربية.

وتكمن خطورة غسان كنفاني في توصّله إلى وضع القضية الفلسطينية داخل إطار إنساني وفي نطاق تفكير منطقي قد يصعب دحضه حتى من طرف العدوّ.

غسان كنفاني بين قضية الإنسان وإنسان القضية

انطلق غسان كنفاني من المحيط الخارجي للأحداث السياسية إلى عالم الفكر، وانتقل من المفهوم المادي للقضية إلى المفهوم المعنوي، وقادته رحلته عبر حدود الوطن المغلقة، إلى ساحات ذهن الإنسان الفلسطيني الواسعة.

وإن كانت روايته الأُولى، «**رجال في الشمس**»(٤٦) تصوّر ببساطة متناهية مأساة العيش اليومي والبحث المضني عن مصدر رزق، فهي تصور، على المستوى الفكري، وبأسلوب مؤثر، مفهوم العجز الإنساني أمام التحديات المختلفة، إذ أن تلك الرواية تثير موقفاً دراميا أشبه بمواقف التراجيديا الإغريقية في تصويرها للإنسان المسحوق رغم كل مجهوداته واجتهاداته. والمشكلة في «رجال في الشمس» هي الحدود واستحالة عبورها. حدود الوطن المسلوب وأرض الرزق (الكويت، هنا) وجدار الخزان. وهذه كلّها، في الواقع، دوّامة الضياع التي عاشها الفرد الفلسطيني بعد النكبة، ومتاهات العذاب النفسي داخل العالم العربي وأبوابه المغلقة والعالم الغربي وعدله الظالم.

وكان أفصح حوار في «رجال في الشمس» ذلك الذي دار بين «أبو الخيزران»، سائق الشاحنة، وصدى صوته في الصحراء، حين صاح: «لماذا لم تدقّوا جدران الخزان؟»(٤٧).

لقد ظل صدى هذا السؤال يتردّد بدون جواب مقنع ومنطقي، حتى التقطه غسان كنفاني وطرحه في إطار جديد داخل رواية أخرى من رواياته. حاول أن يحل تلك المعادلة البسيطة المعقدة، في آن واحد، بإرجاعها إلى مصدرها الأصلي، إلى أرض الوطن الممزّق الذي يتنازع عليه شعبان، شعب تربطه به رابطة حيوية مثل علاقة الدم بين الأب وابنه، وشعب آخر يتعلق به تعلقاً عاطفياً. وقد تجسّدت هذه المعادلة المعقدة في شخص «خلدون/ دوق»، في رواية «**عائد إلى حيفا**»(٤٨) حيث يبرز الفكر المنطقي داخل اللامعقول ويكمن الممكن في المستحيل.

تقدّم الرواية معادلة ازدواج نادرة، «فدوق/ خلدون»، الطفل المفقود يساوي «خالد» الابن الموجود و«مريم»، الأم بالتبني تساوي «صفية»، أم الرحم، و«إفرات»، الوالد بالتبني، يتوازن مع «سعيد» الوالد الفعلي. يتكرّر الازدواج في مجالات أخرى

عديدة. . . وما هذا التركيز على الازدواج إلا إشارة إلى الشعبين المتصارعين على الوطن الواحد، وربّما التلميح إلى حلّ القضية في شكل بلدين على أرض واحدة، وإن كان هذا الأمر بعيد الاحتمال في رواية «عائد إلى حيفا». ويتلخّص الموقف السياسي في تعليق «سعيد»، بعد دخوله منزله الذي تركه من عشرين عاماً، إذ يقول: «يا للغرابة! ثلاثة أزواج من العيون تنظر إلى شيء واحد ثمّ كم تراه مختلفاً!»(٤٩).

إنّ رواية «عائد إلى حيفا» هي أقصى أفق يردّد صدى سؤال «أبو الخيزران» في «رجال في الشمس». أما «خلدون/ دوق» فهو وجها الوطن: فلسطين المحتلّة وإسرائيل، هو التاريخ والواقع الذي يعرف جذوره العربية لكنه يرفضها وتظلّ هذه المعرفة تنغّص حياته مثلما يحدث مع خلدون/ دوق الذي يلوم والديه الحقيقيين لوضعه في هذا المأزق وإخضاعه لعذاب طويل وألم شديد. والوطن، مثل «خلدون»، اكتسى وجهاً جديداً، غريباً، فتبدّلت معالمه وتنكّر لأصله. ولم يكن «سعيد» بحاجة إلى سماع تأنيب «خلدون»، إذ شعر بهول ذنبه بمجرّد دخوله منزله السابق في «حيفا». لقد عرف في قرارة نفسه أنه لو بقي في بلده لما سكن غريب منزله. وحين يواجهه «خلدون» مرتدياً بزّته العسكرية، يتساءل: «كيف يستطيع الأب والأم أن يتركا ابنهما وهو في شهره الخامس ويهربان؟»(٥٠)

وما حوار «سعيد» و«خلدون» إلاّ صوت الضمير وحساب النفس في محاولة لتحديد المسؤولية في رحلة الضياع والتشتت. ثمّ يبرز الحل في شكل معادلة بسيطة تتلخّص في هذه الكلمات: «. . . إن دوق هو عارنا، ولكن خالد هو شرفنا الباقي. . .»(٥١). وهكذا يتبلور اختيار غسان كنفاني للكفاح المسلّح كحلّ لاسترجاع الوطن المسلوب.

إميل حبيبي: الدعابة في خدمة التاريخ

تحيي رواية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل»(٥٢) شخصية شديدة الشبه بشخصية جحا. نرى البطل «سعيد» متسلقاً خازوقاً ليراقب أوضاع أبناء بلده. وهو يتعامل مع جميع الأحداث بروح الدعابة وميل للتنكيت وكأنّ ذهنه خالٍ من أيّ قلق.

يلجأ إميل حبيبي، في روايته هذه، إلى السخرية الضاحكة المضحكة لنقد الأوضاع السياسية داخل إسرائيل وتعامل السلطة مع السكان العرب. وهو ضحك من نوع خاص، إنّه مزيج من المرح والحزن والسعادة والبؤس.

تتطرّق الرواية إلى أحداث الهجرة الفلسطينية من فلسطين عام ١٩٤٨، وإلى

محاولات الفلسطينيين العديدة للاستيطان في البلاد العربية من ناحية، والبقاء على أراضيهم داخل حدود إسرائيل، من ناحية ثانية. لكن الرواية تخرج عن المألوف باعتمادها على إطار فنّي ماهر، أي باتّباع أسلوب «البَيْن بَيْن». فالبطل يراقب الأحداث من موقع بين الأرض والسماء، وتفكيره يتأرجح بين العقل والجنون، والوطن موجود ومسلوب، والحياة تسير، بعامّة، بين التفاؤل والتشاؤم. بالإضافة إلى ذلك، يلعب «سعيد» دوراً مزدوجاً كعميل للسلطة الإسرائيلية وكوطني يخدم مصلحة أبناء وطنه.

وكأنّ «سعيد» هو «جحا» القرن العشرين، ذلك الإنسان الذي تبطّن الدموع ضحكاته وتحفّ المرارة بلحظات السعادة القليلة التي يعيشها في وضعه المستحيل كصديق لجانبين متعادين. وهو يستخلص التفاؤل في الفواجع والخير في الشر. وأفضل مثل على موقفه هذا حادثة قتل والده برصاص الجيش الإسرائيلي، وكاد، هو نفسه، أن يُقْتل، لولا وجود الحمار الذي أصيب برصاصة كانت موجّهة إليه. فأصبح «سعيد» يعزّ الحمار ويدين له بحياته!

وتتتابع الأحداث في صخب وضجيج بينما الكاتب يروي تاريخ فلسطين الحديث عبر وقائع الرواية، مستشهداً بأشعار محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد. وتكتسي الرواية بعداً سوريالياً في وصفها للأمور، العادية منها والدرامية. أذكر، على سبيل المثال، حادثة موت شقيق «سعيد» عند ارتطامه بصخور البحر وإعادته إلى عائلته، «... إرباً إرباً، لا رأس ولا أحشاء»[٥٣]. ولا يتوقّع القارىء، أمام هذه النهاية المفجعة، تعليق أمّ على موت ابنها بالقول: «مليح إن صار هكذا وما صار غير شكل»[٥٤]؛ وما «غير شكل» إلا احتمال هروب زوجة الفقيد ـ قبل وفاته، وبالطبع ـ مع رجل غريب!!

والسخرية تسيطر على جوّ الرواية، فلا يفتأ «سعيد» يشكر الله على كلّ ما يقع له من مكروه، وذلك لأنّ «الأكره منه لم يقع».

وعنصر الازدواج لدى اميل حبيبي أقوى منه عند غسان كنفاني نتيجة لوضعه كعربي إسرائيلي يعيش في بلد هو وطنه لكنه يعامَل على أنّه عدوّ وغريب. وهو يمثّل، في الواقع، وضع عرب إسرائيل الذين يحتلّون منزلة بين المطرقة والسندان، مثل سكان «برطعة» التي يقع نصفها في الجزء الأردني من فلسطين والنصف الآخر في الجزء الإسرائيلي، فإذا نجوا من بطش جانب راحوا ضحية الجانب الآخر!

يكتب إميل حبيبي رواية «المتشائل» وكأنّه يجسّد المثل العربي المعروف: «شرّ

المصائب ما يضحك»، فيصبح الضحك هروبا ودواء واحتجاجاً وبكاء. وكانت الضحكة المريرة والقهقهة الدامعة أفضل وسيلة لوصف قضية تبدو أحداثها أقرب إلى عالم اللامعقول! لكن، على الرغم من شطحات الكاتب الخيالية، تظلّ الرواية مرتبطة بالواقع نتيجة لمزج الوقائع التاريخية بالخيال في توازن تامّ.

الواقعية المجردة

لا تتّبع الروايات الفلسطينية كلّها هذا الطابع المُحْزِن المُضْحِك في معالجتها للقضية الوطنية. ذلك أنّ أغلبية هذه الروايات تنطلق من منطلقات واقعية وتنقل أحداثاً عنيفة ومعارك واغتيالات تكاد تكون مطابقة للواقع المعاش.

ويغلب هذا الاتجاه على رواية «الصبار»[٥٥] لسحر خليفة، إذ تصور الصراع السياسي داخل الأراضي الفلسطينية المحتلة؛ كما تهتم بالمجهودات المستميتة من طرف الإنسان العادي ليوفّر القوت اليومي لعائلته.

والرواية عبارة عن شبكة أحداث ومواقف واقعية درامية تربط بينها سياسة المحتل المعادية. والوقائع مستقلة، لكنّها ترتبط فيا بينها من خلال أبعادها السياسية والإنسانية. فإصابة «أبو صابر» في المصنع، وفشل «عادل» في الاحتفاظ بمزرعة العائلة، وثورة «نوار» البطيئة على التقاليد العائلية، كل ذلك هو جزء من صحوة مشتركة لشعب واحد يعاني من بطش المحتلّ.

والرواية، مثل غيرها من الروايات الفلسطينية، لا تنتهي نهاية واضحة لأن الواقع الذي تحكيه ما فتىء يتحرك. وهذه نقطة اختلاف أساسية بين الرواية الفلسطينية والرواية الجزائرية في تناولهما موضوع الثورة. لذا تصوّر سحر خليفة تفجير بيت عائلة عادل كبداية وليس كنهاية لوجودهم، من خلال تعليق أحد الجيران: «ولا يهمك يا بو الشباب، سنبني واحدة جديدة، سنبنيها معاً. واحدة لا تؤثّر فيها الألغام»[٥٦].

تأخذ الواقعية منحى عاطفياً أشبه بالمناجاة في «ثلاثية فلسطين»[٥٧] لنبيل خوري. وتعرض الرواية في أجزائها الثلاثة تاريخ الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين من خلال ذكريات الشخصيات، وتصور الأحداث تصويراً فوتوغرافياً يفشل في تحريك مشاعر القارىء. وكثيراً ما تؤدّي غزارة الدماء وكثرة الضحايا إلى التقزّز وليس إلى التعاطف مع الجانب المظلوم.

عود على بدء

يتحتم عليّ أن أشير هنا إلى صعوبة المقارنة بين الثورتين، الجزائرية والفلسطينية، في بعض مظاهرهما. فالتشابه بين الحدثين أقوى في شكله السياسي نتيجة الاحتلال الذي أدّى إلى الاستيطان ثم الاغتصاب. لقد عانى الشعب الجزائري من العيش في ظلّ استعمار مهين، لكنّه ظلّ مقيماً على أرضه، أما الشعب الفلسطيني فواجه قساوة الغربة والتشرد بعد عام ١٩٤٨، بالإضافة إلى بقاء البعض على أرض الوطن المحتل.

فالثورة الفلسطينية لا تنحصر في حركات المقاومة ولا في الانتفاضة الفتيّة فحسب، لكنّها تتجسّد أيضاً في سنوات الهجرة والصراع للبقاء والاستمرار وإثبات الذات والصمود في الداخل والخارج، في مواجهة تيارات سعت دوماً لمحو الوجود الفلسطيني.

ومن الغريب أنّ الرواية لم تسجّل هذه الظاهرة بما تستحقّه من اهتمام، وإن كان الشعر قد التفت إليها، خاصة في إنتاج شعراء الأرض المحتلّة أمثال محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد.

وبين القلة من الأعمال التي تناولت حياة الهجرة رواية «جبرا ابراهيم جبرا» Hun-ters in a Narrow Street[٥٨] «صيادون في شارع ضيق»، وهي ذات مغزى خاص. فكأن كتابتها باللغة الإنكليزية مباشرة صرخة بوجه العالم الغربي للفت انتباهه إلى مأساة لا يعرف صداها إلاّ من عاشها. والرواية، على الرغم من عنوانها الرمزي المعبّر، عبارة عن وصف صادق، من خلال شخصيات خيالية لما عاناه جبرا عند هجرته إلى العراق، وتجربته صورة لتجربة كل فلسطيني وجد نفسه، عنوة أو اختياراً، يسعى لإعادة بناء حياته في أرض غريبة. وإذا كانت هذه الرواية واضحة المعنى والمغزى لغرض محدد، فإنّ روايات «جبرا» المكتوبة باللغة العربية، ومنها **«السفينة»**[٥٩] و**«البحث عن وليد مسعود»**[٦٠]، شديدة الرمز وقابلة لأكثر من تفسير.

وبما أن الثورة الفلسطينية لم تبلغ بعد نهاية المطاف ولم تحقق العدل المنشود، يظلّ الحديث عن الأدب الثوري الفلسطيني حديثاً مفتوحاً.

عائدة بامية

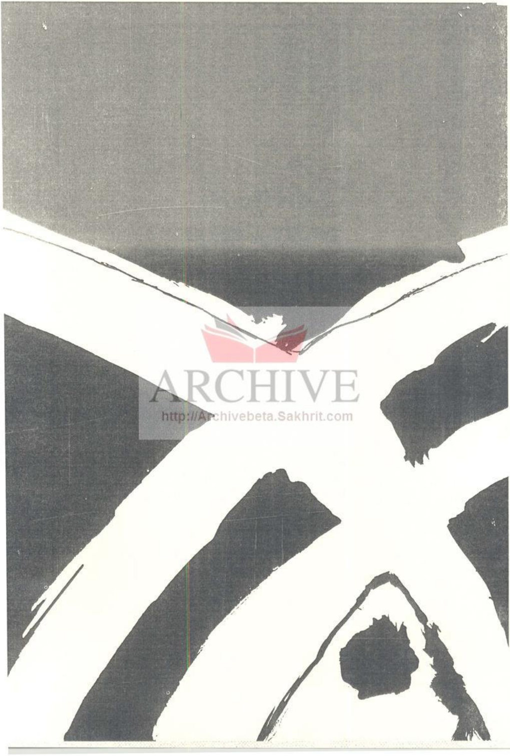
الهوامش

(١) غسان كنفاني، صدرت عن دار الطليعة ببيروت عام ١٩٦٣.
(٢) جبرا إبراهيم جبرا، صدرت عن دار النهار للنشر ببيروت عام ١٩٧٠.
(٣) **رجال في الشمس**، ص ١٠٦.
(٤) غسان كنفاني، **عائد إلى حيفا**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٦٩، ص ٧٠.
(٥) جاء هذا الموقف في روايتها المكتوبة بالفرنسية، **القبّرات الساذجة (Les Alouettes Naïves)**.
(٦) رواية بالفرنسية صدرت عام ١٩٦٢، بعنوان **(Qui se souvient de la Mer)**.
(٧) رواية بالفرنسية صدرت عام ١٩٦٥، بعنوان **(L'Opium et le Bâton)**.
(٨) نذكر، على سبيل المثال، مفهوم الوطن كقضية في رواية غسّان كنفاني، **«عائد إلى حيفا»**.
(٩) صدرت عن دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٤.
(١٠) ورد ذكر هذه الحادثة، ص ٢٣.
(١١) صدرت رواية **«صوت الغرام»** لمحمد منيع عام ١٩٦٧، لكنها لم تلتفت إلى الحرب التحريرية.
(١٢) تعبير استعمله مولود معمري في رسالة إلى صديق فرنسي كان يستفسر منه عن إنتاجه الأدبي خلال فترة الثورة.
(١٣) **«من يذكر البحر»**، ص ١٩١.
(١٤) المصدر السابق، ص ١٥٧.
(١٥) **من يذكر البحر**، ص ١٥٧.
(١٦) المرجع السابق.
(١٧) المرجع السابق، ص ٨٥.
(١٨) المرجع السابق.
(١٩) العنوان الفرنسي هو: **«La danse du roi»** وقد صدرت عن دار نشر (Le Seuil) في باريس، عام ١٩٦٨.
(٢٠) المرجع السابق.
(٢١) تمّ تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي، يحمل العنوان نفسه، وكان من إنتاج جزائري ـ فرنسي مشترك.
(٢٢) قدرت اللجنة الحكومية الفرنسية عدد القتل بـ ١٥,٠٠٠، أما جبهة التحرير الوطني فقدرتهم بـ ٤٥,٠٠٠.
(٢٣) عنوانها الفرنسي **«Nedjima»**، صدرت عن دار «Le Seuil»، عام ١٩٥٦.
(٢٤) **«Le Polygone Etoilé»**، صدرت عن دار «Le Seuil»، عام ١٩٦٦.
(٢٥) أي: «Les gaulois».
(٢٦) جاء هذا التعبير في لقاء صحفي مع الكاتب أجرته مجلة «Jeune Afrique»، آذار/ مارس، ١٩٦٧.
(٢٧) العنوان الفرنسي **«Les Enfants de Nouveau Monde»**، صدرت عن دار (Julliard)، عام ١٩٦٢.
(٢٨) سبق ذكرها.
(٢٩) ص ١٩.
(٣٠) ص ٩٨.
(٣١) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧١.
(٣٢) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧٤.

(٣٣) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧٥.
(٣٤) الجزائر ١٩٨٥، ط. ثانية.
(٣٥) سبق ذكرها.
(٣٦) دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٤.
(٣٧) دار ابن رشد للطباعة والنشر، الجزائر ١٩٧٨.
(٣٨) دار ابن رشد للطباعة والنشر، الجزائر ١٩٨٠.
(٣٩) الرواية المعنية هنا هي «العشق والموت في الزمن الحراش».
(٤٠) يحمل الطاهر وطار مشاعر الإعجاب والاحترام الشديد للرئيس الجزائري الراحل الهواري بومدين.
(٤١) قسنطينة (الجزائر)، دار البعث للطباعة والنشر، ١٩٨٠.
(٤٢) دار الهلال، القاهرة ١٩٧٥.
(٤٣) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧٢.
(٤٤) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨١.
(٤٥) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧٩.
(٤٦) سبق ذكرها، ص ١.
(٤٧) ص ١٠٦.
(٤٨) سبق ذكر هذه الرواية، ص ٢.
(٤٩) **«عائد إلى حيفا»**، ص ٣٠.
(٥٠) **«عائد إلى حيفا»**، ص ٦٥.
(٥١) المرجع السابق، ص ٧٦.
(٥٢) دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٧٤.
(٥٣) **«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»**، ص ٢٣.
(٥٤) المرجع نفسه.
(٥٥) منشورات دار الآداب، بيروت (بدون تاريخ).
(٥٦) **«الصبار»**، ص ١٧٤.
(٥٧) **«ثلاثية فلسطين»**، دار الشروق، بيروت ١٩٧٤.
(٥٨) صدر الكتاب، لأول مرة، عن دار (Heinemann) في بريطانيا عام ١٩٦٠، ثمّ أُعيد نشره في الولايات المتحدة عن دار (Three Continents Press)، عام ١٩٩٠.
(٥٩) صدرت عام ١٩٦٩.
(٦٠) صدرت عام ١٩٧٨.

صدر عن دار الساقي
في سلسلة بحوث اجتماعية

١ ـ العسكر والحكم في البلاد العربية	فؤاد الخوري
٢ ـ ابن خلدون وماكيافللي	عبد الله العروي
٣ ـ الدولة والسلطة في الفكر السياسي العربي	شارلز باترورث
٤ ـ العلمنة والدين	محمد اركون
٥ ـ الفلسفة والسياسة	عادل ضاهر
٦ ـ سيكولوجية التعصب	هينال وآخرون
٧ ـ المرأة العربية وذكورية الاصالة	مي غصوب
٨ ـ الحرب التي لم تكتمل	سمير الخليل
٩ ـ السلطة لدى القبائل العربية	فؤاد الخوري
١٠ ـ العرب ومشكلة الدولة	نزيه الايوبي
١١ ـ من الاجتهاد الى نقد العقل الاسلامي	محمد اركون
١٢ ـ مذاهب الانثروبولوجيا وعبقرية ابن خلدون	فؤاد الخوري
١٣ ـ محنة الشاعر في ازمنة المدن	ويستان اودن
١٤ ـ الاصالة وسياسة الهروب من الواقع	عزيز العظمة
١٥ ـ بلدان الخليج العربية ومسألة التحديث	ايف شميل
١٦ ـ معالم العقلانية والخرافة في الفكر السياسي العربي	فالح عبد الجبار





الديوان

- قصائد
- عكازة رامبو
- زهرة الخوف
- الكلمات وظلالها

وساط مبارك

قصائد

في قلب الطَّقس

طول السهرة، كان الموسيقيّ
يغْضي عن الرّيح
والبهلوانُ يترنّح في الأعلى
على حبْل سُرّته
لَمْ يكنْ أحدٌ لِيَرفعَ عقيرَتَه
لَمْ تكُنْ كفٌّ لِتُوقِظَ الأشجار
المُسَرْنِمة في المرايا
على جُثَثِنا الطّافية فوق لُعَابها
تناثَرت بدافعَ الشَّفقة
وُرودُ الشَّفق
بَدت الحسناءُ مُتضايقةً في عُرْيها
بِسَبَب ألسنة الشّمعدان التي
تلحس كتفيها كلّما وقَع سَهْو

أَوْ انكسر جناح
أَحْزانُ النّار التي تناقَلَتْها أفواهُ المدعوّين
تَركتْ أَثَرها في قلب الطّقس الحنون
وبدا الأطفالُ ذاهلين
فَهُمْ لا شكَّ يُفكِّرون
في عذاب المذنَّبات
التي، بِعِنايةٍ، تَحْرُسهم
أنا أيضاً فاجأَتْنِي، لَحْظَةَ شُحُوبِ البَاب
كلُّ تلكَ الطّيور التي بدأت تهزج
في مفترق مَصَائِرِنا.

نيازك تؤمن بِقَاماتنا

لِلشّتاء أسماؤه السرّيّة
تَحْتَ معطفه تَتَخفَّى العنادل
الهاربة من دموع العدالة
ولَهُ أيضاً بيارقُه المُرَصّعة بِأَشجان
قوسِ قُزح يتيم
حين تُطِلّ الشَّمْس العابثة
من بين غُيومه التي تُقامر
مع أسلافنا
بعظام النّوارس وهوس السَّلْطعونات
ويُلقِي ضَوْؤها خُطبَتَه التي يَسِيلُ منها
عَرَقُ الأبالسة

على آذان نَهرٍ لَنَا
تَسبح فيه مُنذ الولادة
نيازكُ تؤمن بقاماتنا
ننفضُ عنّا نَقْع الكآبة
ننسى الجرائم الملتمعة
في قناني المروج
وقد نبسم أحياناً
بِشِفَاهٍ لَيْست
لنا.

رحيل

حين سالتْ على جَبيني
دماءُ الغسق
إعتَرتْني رعشةُ اللحظَةِ العمياء
إنسحبَتْ يَدايَ
مِنْ طفولة الذَّهب
وبدأ وَجْهِي يُسَافِر
بلا كَلل
نحو مهبّاتِ الألم.

إعْترافُ المطر

سُيُوفُ الشّتاء، داخِل رأْسي
طُولَ اللَّيل تقرعُ كُؤوس اللّيل

هكذا استُنْفِرَتْ حُشُودُ
مِنْ عظامي القديمة
طالما انْتَظرَتْ هذا الصَّليل
للانضواء تحت لواءِ
الكوارث
التي تتمنطقُ بأحلامي
لهذا لا أستريح
خلال اعترافِ المطر
ولا ألتقي حمائم الوسَن
وأنا أعبر أَسْلاك المساء
الشَّائكة
نحوَ سريري السّادر
في أَرَقه الخاصّ.

توضيح

على محفَّة الهذيان
تنامُ شقيقةُ الزَّبَد
مُذْ صُعِقْتُ بِبُروق جسَدها
مُذْ عشِقْتُ حدائقها المعلَّقة
بِضَفَائِرِها
بدأ المطرُ يَتْبَعُني أينما حَلَلْتُ
لذا فكوابيسي
دوماً مُبَلَّلة.

هامش لصهيل الفنار

هنا، تحتَ أهدابِكِ أيّتها الرّيح. وأنت تفكّكين دواليب الظهيرة، وتنثرين مفاتيح قديمة على صدر الميّت، حيث يَنْضُج الصّمت، ثمّ ينسلّ ثخيناً إلى خياشيمنا. تحت أهدابك، تخلّصنا من خُطانَا الفائضة عمّا تُحبّذه الطّرقات، ومن الصّدأ العالق بسجلّات أنفاسنا. وَأَدْنا النّغمات التي استخرجناها من عويل العربات، وتدثّرنا بريش الخريف. وَإنْ لَمْ نحضرُ دَفْن آخر نهار قتيل، فَإنّ أفواهنا تركتْ هَامِشاً لصهيل فنارٍ، يضيءُ طَريقَ المراثي. لَمْ نكُنْ قطُّ أدْعياءَ أمام مشاعر العنكبوت. نحصُد سَأَم القمح، وبكوابيس الينبوع نغتسل. ليس بيننا من أَوْقَع الضغينة في قلب الصّبيحة التي مزّقَتْ حَريرَ سُهادِنا، نحن المُقلعين عن معاقَرة وسواس الخيول. وإذا السّنابكُ تجتثُّ صفيرَ الحدائق. واللّقالقُ تقضمُ لَحْمَ الدّقائق. وأصابِعُنا مضمُومةٌ على شرارات اللّبلاب. ياما صادَفْنا السُّهول المتبرّجة. ياما تأوّد قدُّ الغواية في أروقتنا، بين مراياناً وخطايانا. وحتّى حين بدأتْ فراشاتٌ نزِقَةٌ تُربّي في أفواهنا عَواصفَ وَليدة، نَحْنُ لَمْ نيأس. نُشاهدُ الحيزبون، المعلّقة من شَعر عانتها بِأسْلاكِ المطر. نتعلّم منها الصّبر.

لكن، قولي لنا أيّتها الرّيح الرّؤوم
ما الذي سَنفْعَلُه بِكُلّ هذه الفصول
التي بدأت تندلقُ، كثيفَةً،
من عيوننا؟

رَقصة

أَعْدَتني هذه الورقة بحمّاها

أَعْزَلُ أنا
حين مرّ شِهابٌ بنافذتي
لَمْ يترُكْ لي غيرَ فُتاتٍ من نصائحه
لتتدرّع بِها أنفاسي
ضدّ نِبال الشّتاء وكُماته
إذْ أنّي سأُوغِلُ في العزف
على كمنْجات الدّموع
لكِنْ، بِمَ سأَحْتَمي
الآن، وقد بدأ هيكلي العظميّ
يرقص، بجانبي
على إيقاع القشعريرة؟

حكايا

كثيراً ما نقضي اللّيْل
مُوَزّعين على السّواحل
نُداهِمُ الأعياد المسترخية
في قواقعها
وبأجسادنا، نمسحُ
عن الصّخور قَلقَها
نَروي حكايات بمكبّرات الصّوت
كي تَلْتقطها آذانُ الغرقى
أَوْ نُعلّقُ صورَ الفجر
وهو بعدُ جنينٌ في أحشاءِ المياه

على جدران بيوتنا
اللاّمرئية . . .
وبِلاَ قسوة تجلبُ عيونَنا الذّابلة
من سهوبِ الأنين
نَغرزُ مسَاميرَ الوقت في عظام الذّكرى
فتُشِعّ بألم شاسع
أصابعُ الطّحالبِ الّتي تسهر
في محاجرنا، نحنُ
الغَرقى .

مسرّة

جاءَها مخموراً
يَسردُ على عينيها نُعاسَ اليَمامة

التي تحيا في صندوقٍ من طَلّ
جاءَها ولَمْ يُصَدِّق
أنّه أفْلَتَ مِن شراك الرّمل
وكمين المُصادفات
وأنّ خُيول الشّوق المُجنّحة
التي حملتْ على صهواتها قُرى عديدة
إلى مجرّات بعيدة
هي التي أنْقَذَتْه
من فحيح المسافات
جاءها مخموراً

بِهَلوسات السّنديان
ومعها أقام تحت مظلّة الهديل
محفوفاً بأرخبيلات
تتفهّم جُموحَ الأظافر
ولم يحزن أبداً
لدى سماعه الأغصان الجريحة
تلتفّ حول قَلْبه العاشق
هو الذي جاءها
مخموراً . . .

شَكْوَى

هذه السّماءُ ملتاثة
إنّما لا تنفكّ تلوكُ
ثِمار كآبتها
قاذفةً بالنّوى
التي هي جماجمنا المعدنية
في بحيرات النّدم .

أقْبَلَ الفَجْر

أَقْبَلَ الفجْر جريحاً، وقد حرّر أجنحتَه من أصفادِ الخرافة. وَقْتَها، سَالَ الفرحُ، قانياً، من أُنُوفِنا التي ما عادتْ تعرفُنا .
لسْنَا وحدنا الحيارى .

مهمّة

إنْتخبتني الليالي
لأشتار عسل الكواكب
المتدلّية فوق رؤوس الغواني
لهذا، «لا أذوق النّوم
إلا غِرارا».

تلك العذراء

تلك العذراء البهيّة
ودموعُها من حليب
كفّاها مفتوحتان
لضحك الأعشاب
أصابعُها من لوز
وكلّ صباح تلْتقط مِزَق النوم
المتساقط من أجفان الكواكب
وتُخفيها في عيوننا
كلّ مساء تَكدّ، ونحن لا نُزعجها
إنّها تَضفر أكاليلَ غار
للذين من بيننا خلسةً،
سيُصلبون.

نار غريبة

إذْ تَسعُلُ السّاعات
مُحتقنةً بِسُلّ قديم

وَينتحرُ جدولٌ
حاملاً جُنونَه على أجفانه
يَنْسى، هُو، حيلاً كثيرة
قُرب نارٍ غريبة
يرحلُ ملوّحاً بمناديل البراري
أقمارُه تتلألأ على كتفيه
ونحنُ نتبعُه، لنعثُرَ
على ملجأ الخُزامى
المزنّرة بألمها
ونكتشف الآثم
الذي جرح الغابة
الذي سرق كهفاً
تتحصّن فيه
ذكريات الخيول
يرحلُ
متضوّعاً بعطر اللّوعة
إنّه شاعر، تخفره صيحة
حلمُه أن يعثُر في سراديب الفصول
على أسنان جميلة
تصلحُ لأفواه
الموتى.

وساط مبارك

(أغادير ـ المغرب)

خزعل الماجدي

عكازة رامبو

لوازمي:

بوصلةٌ، ميزان جويٌّ، محرارٌ، آلة تصوير وحبال. لقد عزمتُ على أن أؤلّف كتاباً عن هرر والغالاس أقدّمه للجمعية الجغرافية... بقيتُ في هذه المناطق عاماً كاملاً(*).

يحدقُ في طبقات السماء ـ وحدَهُ!

يحدقُ في طبقات الأرضِ ـ وحدَهُ!

أين ذهبَ الشعراءُ؟.. يا إلهي.. كلُّهم خذلتهم الطبيعةُ، عيونُهُ الزرقاءُ غزيرةٌ بالدمعِ تشهق، أقدامُهُ معطّلةٌ، أين داني إذن يعبرُ الجحيمَ طائراً ببوصلةٍ وأدعيةٍ ويفكُّ نصوصَ النولِ بيدين ناحلتين؟

أين أتباعهُ يعلبون بروما وببغداد نرداً ويصيدونَ بشباكهم القمرَ يُخرجونهُ من البحرِ ويقيمون ناراً ويشوونه فوقها؟ أينهم يتابعون نموَّ النبات ويدوّنون المعادلات والرموز؟ أين البروقُ تلفُّ بخنصرها الصليبَ وتتحلّلُ ورداً على مياهٍ تنادي أرنبَ أعماقها ومرجانَ

(*) في نهاية عام ١٩٨٩ سافر الشاعر إلى أثيوبيا ووجد نفسه على مقربةٍ من (هرر) حيث كان رامبو قبل مائة عام بالضبط يعيش كتاجر، فأقام الشاعرُ اتصاله وحواره وتداخل مجالان في هرر، تقاطعا واتفقا واضطربا وتشكّلا من جديد في هذا «الريبورتاج» الشعري.

غفوتها وصوت احتمالاتها؟ أين البروقُ تروّض نساكاً وصعاليكَ بين الجبالِ وتجعلهم يفتتحون النشيد.

وحدَهُ

والناسُ يتعدّدون

أحنىٰ قوسَ القزحِ حتىٰ آخره وكسرَه فتسرّبت السماءُ بخمورٍ وزرقةٍ وجثثِ ملائكةٍ، وكادَ بابُ الأبديةِ ينفتح لكنهُ في آخر لحظةٍ أغلقهُ بعناد.

الآن جاءَ دورُ قدميه لا يديه.

لا يريد الكتابةَ.. يريدُ السفرَ.

لا بد أن يستبدلَ أقلامَهُ بعكازةٍ ويكتبَ بها علىٰ الأرضِ شعراً بلا كلماتٍ. كتبَ سبعة كتبٍ صغيرةٍ. الآن سيكتبُ بعكازته كتابهُ الثامنَ الكبير وسيسمّيهِ معنا (عكازة رامبو).

ـ حسناً يا صاحبَ النيافةِ الأميرُ الذي نسميه جان نيقولا آرثر رامبو.. لماذا تريد ترك الشعر؟

ـ لأنّ طفولتي انتهت وأصبحتُ الآن رجلاً.

ـ هل هناك سببٌ آخر؟

ـ عليّ أن أدفنَ مخيّلتي وذكرياتي.

مجدٌ رائع تحقّق.

ـ ولماذا سترحل من فرنسا؟

ـ هرباً من الخدمةِ في الجيش.

ـ وهل انتهت دورتك البيضاء في جليد أوروبا ونصاعتها وشعرائها الباردين؟

ـ نعم وسأبدأ بدورةٍ سوداء في غابات أفريقيا وحراشفها ومغامريها الحارّين؟

الباخرةُ في ساحلٍ تنفخُ بخارَها ... يركضُ رامبو باتجاهها خوف أن تفوته.. يقفزُ إليها ويلّوح لنا.. وداعاً.

من هنا مرّ جان نيقولا ـ انظري أيتها الغبيةُ ـ يحملُ على طرفِ عصاه التي علّقها على كتفهِ الحقولَ وصرّة ملابسهِ وخرائطِه وخبزَه. . يشمُّ رائحةَ الاشجارِ ويتلذّذ بالذهب.

كانت سجلاّتُه اسطبلاً للمطر ورغمَ انتفاخِ ركبتهِ وترطّبِ اوهامِهِ بالحشيش وبالتبنِ فقد غطّسَ عن عمدٍ كتبهَ في البحرِ ومضى إلىٰ الغابات. . كفىٰ ماءً.

انظري. . خلف خمسين ميلاً من (دبري زيت) يلوحُ لي شبحهُ يعرجُ من ورم في ركبتيه، أين الكاميرا أُصوّر شبحَهُ أو أنفاسه، سقطت من ركبتيه الطرق، (قلةُ حظٍ ممزّقة) وقرن كامل مضىٰ. . الزنجيات يحملنَ الماءَ والحطبَ يلتفتن له ولي ويضحكنَ تتحركُ أثداؤهنّ تحت أثوابهن بخفّةٍ ومرح دون «سوتياناتٍ» ودون أحزمةٍ يشعلن الغابة بالضوء.

يدي في حقيبته وخطواتي تلاحقُ أقدامه. . . أخذ رامبو الحطبَ والحبوبَ والبنَّ واللبَنَ وأعطىٰ لهنّ المناديلَ والعقودَ والأقراط صفّقن له ولي وأثداؤهنّ ارتعشت.

جرعةٌ قويةٌ من الخمر تُنبت الحشائش، لم تعد تكفي قنّينةٌ واحدةٌ لاجتياز الطريقِ الوعرِ هذا لا بدّ من غليونٍ وحشائش وأطعمة.

موظّفو المكتبة يشخرون. . يبحث عن كتبٍ سرّيةٍ. . يضجرون منه، يتقاعدون ويفتحون دكاكين بقالة، يكمل مزمور الجحيم ويدخل في مدوّنةٍ ذات طبقات.

ساط أُوروبا بأقدامه وغنائه وتعفّن النّشيد في يدهِ منتظراً الانفجار المجيد لها. . . لكنها مثل قطّة تلتفُّ تحت فروِ قفازاته وتموء.

هرر تنفتح مثل سوسنةٍ. . مجسّاتها تلمسُ شاربه وتحيي صنوجه التويجات. . . سيعود إلىٰ فرنسا زنجياً أبيضَ أشعثَ مدندشاً بالذهبِ والأمراضِ ولفائف الجغرافيا والبنّ.

يدخلُ إلىٰ باريس بعكازته ويتمتم (وا أسفاه. . . لقد ضاعت الأبديّةُ منّي)، أجّج في الشوارع قططه وأسكر أصدقاءَه وخرّبهم. . لم يعد يرىٰ قرب المقابر أحداً سوىٰ النادبين والطيور. . دفنَ مقهىً من الشعراءِ ودخّن.

ينقرُ القمحُ أقدامَه ويدوسُ العشبَ المهزول يحسُّ نداوة الحجر. . من هنا مرَّ.

كان يرىٰ في الفجرِ شعباً من الحمام وكان يداعبُ بعكازته الشمسَ وهي تظهرُ فوق الأفق، عودٌ بين شفتيه وشاربهُ ملطخٌ بالتبن أقذفُ له من علىٰ بُعد قرن كامل قنينة الخمر فيتطلّع إليها ويشرب.

أدركَ لغط يديه وفكَّ ضِماداتها واحدةً بعد أُخرىٰ. يا لِلمفاجأة تحتها ترقدُ أسماكٌ ميتةٌ وخواتم. . لقد انتهت قوّتها.

الرغباتُ مخبّأة في محجرين ناعمين يسعلان . . لم يعد يرىٰ من الباخرةِ سوىٰ أغنام تعود إلىٰ حظائرها ولم تستفق في الساحل غير عظام النعاس، لقالقٌ تطيرُ في السماءِ وتودّعه.

فانوسُ بيتهِ يتّضح وينبض.

سأتركُكِ هذه الليلة تحصين ملابسكِ التي اشتريتها من أسواق أديس، سأتلصّص علىٰ ليلةِ رامبو أقتربُ من بيته وأقف خلف الشباك. . ما زال ساهراً، يكتبُ شعراً أو رسائل! أقرأ الكتب التي تحيط به:

- مؤلّف في صناعةِ المعادن واستخراجها وتنقيتها
- الطاقة الهيدرولية المدينية والزراعية
- البارود وأنواع الملح الخاصة به
- كتاب الجيب الخاص بالنجّار
- الحداد الممتاز من وضع برتو
- استغلال المناجم من وضع ج. ف. بلان
- الكتاب الوجيز للخزّاف والبخاري
- الكتاب الوجيز لصانع الشموع
- دليل صانع الأسلحة

يختنق عرائس الدمىٰ ويتحلّىٰ بكحلةٍ وطيوب.

ماذا بكَ يا رامبو؟ ماذا بكَ يا حبيبي؟ وكيف سقطت كل هذه الشُعل من رأسك كما لو أنه مُزّق بالرصاص.

تلك أحلامه تشعشع في شارلفيل ويدوخ بها المراهقون.

كؤوس من البيرة أو الليمون في مقاهٍ مضرجةٍ بالأنوار كان يستلمُ للّيل ويحتقر المهن.

وردةٌ بين أسنانهِ
وهو يتفحّصُ بعصاه كبد شارلفيل يتعفّن.

عند حلاّقها يسدلُ شعره ويفكّر: قبرص، الاسكندرية، عدن، الحبشة ثم إلى الصين واليابان. . . خرائطهِ أكثر ضبطاً من خرائط الاسكندر، كلاهما خلطا الأرضَ بالسماء، يقطر من هميانه العاج والغيوم وهو يتثاءب. كان من شقّ الباب يتأمّل الخبزَ الحارّ.

بوابات مدينته تخور في دمها وتبرعمُ مسلخاً جديداً تركها وهي تنحت في دخانها شيوخاً وأشجاراً يابسةً وحظائر. شهوةٌ تشق هذه الكتل وتتحرّر من الأصابع، رغبةٌ تتنوّر وتكتظُّ في أدوات الطعام وأدوات الحلاقة ومنشفتي وحذائي، شهوتي معلّقة في الهواء ويلطّخها الضوءُ تحت هذه الرفوف.

ضحكت منظّفة الغرفة مساءً على بعد أمتارٍ من الباب. كان ضحكها ينتفخُ ويتفكك وتسقطُ منه فراشاتٌ صفرٌ وأنا أماسك نفسي بالخمر وأتحاور مع جان نيقولا:

ـ لا أودّ بعثرة كنزي

ـ كم أودُّ أن أُعطيك ذهباً وأجعلك ترتاح وتكفّ.

ـ إياكَ ان تريني ذهباً، وإلاّ ارتميت على السجادة وتلوّيت.

مرّ من هنا. . كانت الدوالي في ساقهِ تتضخّمُ ولم ينم لخمس عشرة ليلة. . . لم يغمض له جفنٌ لدقيقةٍ واحدة. . . هو مِنْ إلمٍ في ساقهِ وأنا من الطلع يكتظّ بوجهي.

ريحٌ مجنونةٌ طوال الليل.

يا إلهي كم مضىٰ من العمرِ وأنا أتسلّقُ في هذه الجنة، تتفطّرُ أقدامي. كم مضىٰ وأنا أكسرُ جراري. كم مضىٰ وأنا أرشُّ البذور والماء لكي أعثر علىٰ أسناني.

بعصاه وببعض عصافيره رتّب الأرض ونقّرها وخلقَ فيها جليداً وماءً، بعصاه استدار على قبّة السماءِ ووضعَ لها سمتاً ومحاراتٍ وغيوماً.

ما الذي يمكن أن تفعله امرأةٌ غبيّة بشاعرٍ؟

أمّهُ نشّطت فيه الجنون وأسرعت في سريان السمّ في شرايينه، أختهُ كادت تمزّق جسده غيظاً من هذه الجثة، زوجة فرلين أحرقت مخطوطة «الصيد الروحي». قال لي: «لستُ أحبّ النساء: إن الحبّ، كما نعلم، ينبغي أن يُكتَشف من جديد. فهنّ، النساء،

لم يعد بوسعهنّ غير الرغبة في مسكنٍ أمين. فإذا ما حُزنَهُ غفلنِ الهوىٰ والجمال».

آرثر حبيبي.. خذ هذا الصليب وتيمّم به.. خذ وردة العذراء وشمَّها.. خذ القدح وتنفّس به... خذ منديلي وإيّاك أن تنسىٰ هميان الذهب الذي تحت سريرك.. إيّاك ان تنسىٰ حصّتي في وصيّتك.

ما الذي تبقّىٰ من جثّتك أو من كرّاسك أو من هميانك أيّها الرجيم، وفي أيّ دمٍ فاسدٍ كنتَ تسير!

لم تحبّه النساء.. أحبّتهُ تلّةٌ من الأرض فلم يمل إليها، وفي الليل عندما ألقى عصاه ونزع ثيابه حضنتهُ وناسلتهُ بالقوة.. صباحاً كانت الأعشاب ترفّ في السهول وفي الغابات خرج العاج في فم الفيلة والبنُّ في البذور يبحث الآن عن أبنائهِ ويتاجرُ بهم.. يحبّ وقاحة جسده. حزنُ فيرلين ينمو في زهرةٍ قربه.

قلّادة رحلاته السوداء
في الاسكندرية ـ يطلبُ منه رع سيرتهُ فيتوجّس.
في قبرص ـ تقوده الغواني إلىٰ فرن لصنع القرميد ولا شيء سوىٰ البحر والصخور في مشاعله.
في عدن ـ ما من شجرةٍ، حتىٰ ولو يابسة ولا نبتةٍ خضراء ولا بقعة من الأرض ولا قطرة من الماءِ العذب، ماذا دهىٰ الجنّة... أليست هي أقصى احلامنا.
في هرر ـ كتبَ أربعة آلاف بيت وسحره ماكونن ذو العينين المثلثتين ألغازاً ـ وله قصر وله حرملك وامرأة ويفاوضُ علىٰ الأسلحة، بعث جميع رسائله إلّا رسالة واحدة تركها لشاعر بعد قرن (فليقبل... فليقبل الزمن الذي نتعشّقه ولتكن متطرفاً علىٰ الدوام... إيّاك أن تعتدل).
في أديس ـ اكتشف طريقاً آمناً تصلها مع هرر، وضع خريطة خطٍّ حديديّ وسحق بقدميه الأزهار وتوارىٰ خلف كرسيّ صديقه الامبراطور مينيليك.
في القاهرة ـ شعره رماديّ مغبر وكيانه مشرف على الانهيار. أكثر بطالة من الضفدع عاشَ في كلّ مكان.

رَفرفُ النارِ في عظامي ينكشف وسرطانٌ يهدّد قوّتي، المنازعاتُ بين أخطاءِ الأرض ويدي متّصلةٌ، كنتُ أقرع الدفوفَ بلا هوادةٍ واتخبّطُ في خرائط أقدامي وتلحقني شتائم الحقول، أتبعكَ، كلّ يومٍ تواجه التيفوس والبَرص وتواجه الضّياع ولكنّك تتقدّم أبداً، لن انادي بيضَ السمك المتكاثر عند السواحل وفي طحالي بالملايين، تلك ليلة غاوية أستقبلها بالكثير من الخمر وأشمُّ الريحان.

أمام انحطاط اليدين أضع مدوّناتي وأسملُ عيوني وأتيه معك.

أرزمُ رسائلك أحمل نقّالتك وأربط ساقك.

قطرةَ الدواء أم قطرة الكحل.

عيناك اللاهبتان تشيخان.

خُذْ هذا تمرٌ وعجين وضَعْهما على ركبتك.

هذه كمّادات وأعشابٌ.

عبدالله رامبو أليس كذلك؟ هل صلّيتَ حاسرَ الرأس باتجاه مكة أم باتجاه عدن، باتّجاه الله أم باتجاه الفردوس، قل يا عبدالله قل يا حبيبي.

في الغرب أقام شرقاً اسمه الشّعر.

وفي الشرق أقام غرباً اسمه العمل.

كان يلعب بالكمال ويضحك هارباً منه. . هذه هرر تلدغ وكنوزها تنفتح وتنغلقُ سهولٌ تشبه فكّ التمساح تتخبّط في عريها وفي طول راهبٍ يتمشّىٰ لوحده في ليلها أيها الشجاع النادر.

خمسمائة كيلومتر داخل الغابات لكي تصل إلىٰ حافة البحر سقطت البغال في الطرق وبقيت أنت.

إشاراتنا في التيه تلتقي أو تتنافر، إشاراتنا في عيون النّمور تتفكّك أو تزال.

تلك أُغنية لك تعال نسمعها تردّدها الغابات والجبال:

ياقمراً يا بعيدْ
اسمع دمي يصهلُ اسمعْ
يا صديقي الوحيدْ
اسمع أنين الماءِ
في جثتي
اسمع خرافاتي
وشدّ النشيدْ
يا قمراً يا بعيدْ

هذه الأغنية تتردّدُ منذُ سنين وأنت لاهٍ عنها. . . هي تلكَ تبجّلك لا تستدرجك.

تراجع الليل وتراجعنا تحت رايته العجيبة، خلف هذه البيوت وخلف هذه المسّرات المنقرضة ترنّح رافعو الكؤوس وتمزّقوا في الشباك.

القصباتُ تحفُ بي ملطّخٌ أيضاً وأعشاشي مبهمة.

ثديٌ أسود يشبه إبريق الورد يرشُ الدخان ويملأ بالممرات الأغاني، أين فحم يديها يلطّخ بابي؟

تقفُ فاترةً كنشيد مبهم ضائع وتضربُ بقرةً، خُفُّها يتطاير في الريح ويحيط بها وغفٌ ومرايا.

هذه لكَ تدلّى بقرمزها القطيع التائه وبه تتجّولُ بين مستنقعات الذهب والحليب.

قربَ هرر يجذبُ شمالي آرثر وتتدافع في جنوبي حشودهنَّ إلىٰ الطين الحارّ وأنا أتبعك (صوب غسيل الغروب السوداوي المذّهب).

معكَ بغالٌ ومعي امرأة غبية وأنابيب ودوارق وطاعون أبقار يتسلّىٰ بالعلماء.

اليوم. . أكثر حزناً. . الأربعاء يسهر أصدقائي في النادي ويغنّون وأنا مقّيدٌ بأغلالي التي تلمع وسجني الذي يتّسع.

حوارٌ ليليٌّ في اتحاد الأدباء

> دمٌ فاسدٌ في جنوبهِ ودم الشمس في شماله كان ابن الشمس يهذي لها وكم نحر تحت أقدامه وأقدامها العجول.
>
> أيّها العتيد... المشّاءُ الأكبر بين الشعراء تعال... تعال إلى أصدقائك.
>
> وفي ساعةٍ انخرط في زحمةِ شارعٍ ببغداد حيث غنّى مع الحشد المحتفل في ساحةٍ لا شك أنّها ساحة الاندلس يحيطُ به عبد الأمير الحصيري وحسين مردان وجان دمّو ونصيف الناصري يتودّدون إليه فينفر.
>
> ومن على حائط الاتحاد يجلس ثلاثة شعراء يراقبون هيبته ويسكرون
>
> ثمّ... ينثرون الماس في الشارع.

الحساءُ الحارّ اللذيذ حيث لا كحول ولا نساء، هذا هراءٌ، الكرة الأرضية يحرّكها بشرٌ مختلفون وعشيقات مختلفات وكتابات مختلفة ومهن مختلفة.

شرط أن ينتجوا البروق.

الصباح السوط الأوّل.

الوظيفة السوط الثاني.

الزوجة السوط الثالث.

الأطفال صالة عبوديةٍ كاملة.

مباهجنا مؤجّلة وقد قطعنا عن عمدٍ حواسّنا المتّصلة بالمطر، وَضَعناها في التراب.

في أديس لو لمحني أصدقائي مع هذه المرأة الغبيّة المملوءة دسماً لاختطفوني... عقلها صوفٌ وحيواناتها لا تشبع، استجاباتها بطيئة ومتدنّية... تحبُّ التّبن.

حقلُ الحمّص برنينهِ الذي يلمع وبشراهته المخزية... المعادنُ تختفي في أظلافه ونحنُ نتجوّل قرب النهر، ورأيتُ إلى النهر تشعَّث في يديكَ ونهضَتْ أجنحةٌ في عيونكَ. في قبوٍ تعلّم التأريخ وفي مراحٍ علّمنا احتقاره... كان مستعجلاً يريد الكمال والشعر

بسرعة وكان يريد أن يصل بسرعة إلى الثروة والمجد والخلاص. . . ولكن بدون عمل.

نحبّهُ بعد أن تتنشّف آخر بركِ الطوفان.

انطرحَ مثل فجرٍ ولمّتهُ الغصون وازدهرت بصايته المياه «إلضمي» عقدَكِ الوحيد. . .

في الحقول كان الفراغُ بكراً فخرجَ صوتٌ وخرجَ جنيُّ الهواء متناسخاً وأصبحت البذرةُ امرأةً فتواطأت مع قوى الظلام وقامت مرشدة العالم ترتّبُ أطراف السرير وأطراف الأنهار ورتبت لي رقبتي. . . رتّبت سير حذائي وظلّت تنسجُ خرافاتي على وهنٍ.

قبل أن يموت. . . في رقبته قلّادة مكتوب عليها (هوَ. . هوَ) ـ علامة الزلزال.

متعتك التي تتسلين بها والأشياء ليست سوىٰ ورقٍ أو مسيح مدلّىٰ.

يربطُ ساقه المريضَةَ برقبتهِ.

صعد مدرج الفضّةِ وذهبَ إلىٰ خشبةٍ تطلُّ علىٰ البحرِ (كان الماءُ ميتاً) يجرُّ معه أكياس السماء ويسحبها بصعوبةٍ/ قوةٌ ما في التأريخ تنزحُ بالشعرِ نحو النثر وتربكه.

روحهُ تظهر في أمواج النهر، شالبهات الشمس هذه كان يفرّقها دائماً بعصاه، الجسدُ موقده الأخطر، الجسدُ يا حزنه. . . فاكهةُ مدلاةٌ خارج البستان.

أمامَ شفتين غيمتين وضحكٍ يضخُّ ورداً. . . أمام نهرٍ أصمٍّ ونساءٍ مطرودات من عافيتي يتحلّين بالمكاحل وبمراودودهون، يدٌ تمدّ لي نوراً أسودَ، ماذا أقول لكلّ هذه الغلالة المترفة.

أمّهُ تريد إعادة دفن جثّته فتجدها بعد عشر سنين من موته ناصعةً قوية واسمه علىٰ القبر لم يمسّه الصدأ.

ماذا أقول ليدين تخيطان نوراً ونهراً؟

يريد جوارب تجعل الشرايين منتفخةً ولم تعد نقّالته صالحة، شبه مخلوعة وعبيده يتثاءبون.

هجر الشعر وتوعّد بعصاه البروق كان يعدُّ كلّ ليلة فرنكاته ويعدّ قطع العاج. . . يقضي الوقت مغطىً بجلدٍ وريش دكتور الخرافةِ هذا.

أُغنيةَ :

> لا تقل أين الخمور، الليل عرّش في عينيك، لا تقل يبست زهورٌ في التراب ارتجّت الغابات فيكَ، ومن يديك يُخمّرَ الليل وأنفاسُك تردّده وأنت الناي تروي شهوة الرعاة، قل يا حبيبي الخمر ضرّج خدودك... قل يا حبيبي الخمرُ خلاّك تنام... قل ما الذي أغواك؟

تعالي وانظري فضحيتي... امرأةٌ معي طوال النهار وأغلب الليل تعيش معي كعذراء وأعيش معها أعذر... ماذا أفعل سوىٰ أن أشرب خمراً وألطم.

قربي ثلاثة عشر مليون امرأة منطرحة سوادهنّ يغطّي الكون ويزيده التماعاً وحصىً.. أشرب وألطمْ.

أسراري أمام الديك لكنّه لا يفقهْ.

روائح مستسلمة وأجساد محرّمة.

يحسدُ الحيوان على حرّيته، يحسدُ الملاك لأنّه غير موجود، حسناً هو الحيوان أم الملاك، الشاعر قطعة العملة... ملعونٌ ومقدّس.

رقصة الأرداف أقوىٰ من الشمعدان المضيء، يتذوّق أشباحَهُ وتنانيره ويديه... يا نهارات أهيلي بوقك المنسيّ ورتّلي الورد الذي نسي ترتيله... احنكي مرمره الحزين واكملي شفراته.

لم يعد غير رقصي وسلامي وزهوري.. أورثتُ بدني الهياج فتملّكه وتغلّبَتْ رنّة العظام على الروح/ جملةٌ موسيقيّة غايةُ الشعرِ كلّه، ولذلك سأهجره.

امرأة تتدرّجُ في الشعرِ وأسدُ الشمس يحفلُ بين امرأةٍ خرجت من مخزن أحذيةٍ وحقائب... امرأةٌ كلبها من عسل ولا ينبح، امرأة فضيحةٌ يمزّقها جمالها وهي هادئة تغذّي الماء بالأمواج وتلطّف نعومته بالحلازين تبذرها برخاء وتأنٍ... كومةٌ من الأشعةِ تضعُها على المزهريّة... كومة خلف زجاج النافذة لكي تضيء الغرفة.

القويّ التائب المستحمُ . . . آخر جملةٍ في أشعاره
(جسدُه ونهاره)!

بعد الطوفان أتى بالقبقاب ودخل مراكز المدن وحافات الحقول. عارمٌ بالدّم ومستخفٌ بنا. . . كان يتجوّلُ ويحترق.

تعالي أيتها الروح الكبرىٰ. . . تعالي.
لقد عثر علىٰ الأبديّة. . . قُل ما هي يا رامبو قُلْ:
«أنّها البحر الممتزج بالشمس».

يدي في شعره وحقيبته علىٰ كتفي ويصفر في فمي قربَ أسد يهوذا كما لو كنت أخاه.

تداخل نظامه ونظامي والتبست الموجةُ وظهرت في أديس لطخاتٌ حمراءُ وتشقّق جلد المدينةِ كانت هرر تهيّىء صهريج وَرْدٍ له والزنجيات يحملن الحطب له والماء لي.

- ماذا ستفعلُ في اللحظة الأخيرة؟
- سأُهاجمُ يميناً ويساراً.

ساحلٌ من دموعك الحارّة وجاروشة عطور تدور ولا ارتكابات جديدة.

والآن هالك أنت ومطوّبٌ على عجلة يا مالىء الفردوس بالجراثيم. . . ويا مالىء الجحيم بالغيوم. نهرُ نورٍ يسقي خدودك ونهر ظلام يسقي محاجرك. ملاكٌ عنيفٌ يتسرب فيك وأراد بعدك ان يدخلَ الشعراء فساوموه فأصبحَ ملاكاً رقيقاً. . شيطانٌ أزرق ومدمّىٰ تسرّبَ إلىٰ محجريك ومضىٰ يهشُ البروق ولايقعد، انتقلَ إليّ فجعلتُ منه شيطاناً مؤدبّاً ثم حوّلته إلىٰ ايقونة أتباهىٰ بها. . . ما أسرع ما يتحوّل الشاعر إلى عانس.

أنتَ حيوان زنجيّ. . . أما نحنُ فزنوجٌ مزيّفون.

هذا وَرْدٌ لكَ وهذه أطالس وتصاوير وأعتدة تكتبُ كتاباً في جغرافيا الحبشة!! هكذا، إذن، يا رامبو.

حسناً ساغوي أنا هذه السمينة التافهة التي معي.
(عُد. . عُد يا رامبو).

ولكن هيهات. . . النهرُ لا يعود إلىٰ مصبِّهِ أبداً.

هذه الكلاب تملأ حقول القمح وتسدُّ فراغ السماءِ وسلسلةَ المطر، ظلامنا يتفتّح في الأخاديد وأنت تمشي في الغابات بجدائلك ولا تخاف. إبليس. . تُريدُ أن تذيبَني بفتنتكَ.

لماذا أدركتْ تدرّجاتي امرأةٌ سافرت الشمسُ علىٰ جسدها ودفعت أعمدة الأرض إلىٰ امام وتعصّمت بالوسادة تركتها هناك في مستشفى الحميات. . . تغزلُ بالنول وتنتظرني حفيدة كمياب. تمَّ جسدُكِ وتمّ ما أودعك إيّاه الله. عجنتني واكملتِ جسدي وشققتِ الفتحات وجعلت الخمرَ علىٰ لساني أبداً. وكان جسدُكِ الأشياءَ الخضراءَ تجلبين الكينونةَ، والعميقُ السماوي ينهضُ في اتصالكِ بي ويتقوىٰ بنصوصِ يديكِ. امرأةٌ تقفزُ في الشغف ويباركها مساءٌ آدمي خاتمها معي يجرُّ أمعاء الغابةِ ويتحسّر جان علىٰ لبسهِ خاتمها بياسطُ التلولَ اقتربي من الدواءِ ومن رائحةِ المرقِ وبخار العشاء.

كأنّ طوابيرنا لا تنتهي. . . كأننا نفيقُ بين عصرٍ وعصرٍ علىٰ نبعِ الأنوثةِ فينا ونهدّد به المدن. . . نبتكرُ الحروب.

كان يقرأُ في المطبخ.

هل البيتُ ضيّقٌ أم لأن امرأة قربهُ دائماً أمّهُ أو أختهُ، المرأة تنزعُ طوقَ شعرها وتنزع قميصها وتنّورتها. المرأة تنزعُ «سوتيانها» وقلادتها وتفكُّ ضماد الخلق عنها. المرأة تشفىٰ من رقىً وتعاويذ وأدعية. . . ينفكُّ شبك الكون حبةً حبةً وخيطاً بعد خيط.

نارٌ تطبخ الفخار وتطبخُ شاياً وتعوي. . . هذه جرّة الأعاجيب. «ألمز» تتدافعُ بين النساء قربَ باب البار وتمسك بيدي تتدافع بين النساء وترقص معي بجنون. . . أخاف من «الآيدز»، تمسك برقبتي تنطّ حولي، 123 رقم غرفتي تطرق الباب وأنا أبكي من الخوف والرغبة. . . «الآيدز» يطوف حولي. . ألم أقل لك أننا مزيّفون.

أعرج مثلكَ يا رامبو. لكَ ساقٌ متورّمة ولي ساقٌ. كيف أهملتَ النساء؟

كيف طردتهنّ من حظيرة حياتك؟ أمّا أُمّكَ فكانت في المركز.

أردت بها أن تحبَّ كلّ النساء. . هكذا أنت شاملٌ حاذقٌ مركّز تضربُ ضربةً واحدة وتكُفّ.

يركضُ الشاعر ومعه البذور.

ينامُ الشاعر وفي داخله الضوء، كيف غسلتَ الضوءَ يا رامبو؟ كيف دثرتـه وخزنتـهُ وخمّرته في علبكَ؟

كـانَ يهتزُّ بـين سماءٍ وأرضٍ تشبـهُ القهوةَ وأربعـةُ زنـوجٍ يحملونـه. . . ستّ عشرة ساعة بـلا غطاءٍ تحتَ المطر يرمـونه أرضـاً عندمـا يصلون (أروينـا) فيعـاقبهم بجزيـة ٤ تاليرات (باتت الحياة مستحيلة، كم أنا تعِس).

القـدرُ يعاقبُ الآن. . . ويقتصّ ممّنْ خـرجوا عـلىٰ الطبيعـة، لا بدّ من ألمٍ طـويلٍ وشاقٍ لكلّ شاعرٍ مارق. . وعليه أن يدفع ثمنَ تجديفه. كـان حشدٌ من الخيـول يتراكضُ في غابتِهِ وكانت الأزهارُ تنبحُ وراءَها. . مادّةُ العالم في يديه يـركضُ بها ويـريد أن يضعهـا عـلىٰ مصطبـةٍ ليبـدأ بـالتكوين. . . يركضُ أكثر خوفَ أن تتصلّب. . . يـركضُ أكـثر فـلا يستطيع. . . يضعها قربَ ضفةِ نهرٍ. . . ويتربّص.

(وداعـاً للعائلة. . . وداعـاً للمستقبل) صرخـةٌ تكسّرَ أسطولهـا وبدّدَ في ولـهٍ نِعَمـه وضحاياه بنزهات حمقاء عبر الجبال الوعرة.

أبٌ يترنّحُ بين قبعةٍ وعصا والحنطةُ تنمـو علىٰ حمـاره. . الحنطةُ في يـد ابنتهِ ـ ثـديها أسود ويهتزّ، في الغبار لاقىٰ ورداً فتنحّىٰ. . . الزجاجُ تنحّىٰ وفي الأفقِ أصبحت طيّةٌ.

يتقـدّمُ الثدي وهي علىٰ الحمار ويهتزُّ فأمصُّ شفاهي وشعـر لحيتي ينمـو ويتلطّخ بالأزهار. أبوها يضربُ الحمار على ظهره وقبّعتـهُ تميل. سـاقُ ابنتهِ عـلىٰ بطن الحـمار يلمعُ مثل ماسةٍ سوداء يتهـدّجُ جردل فخـذها وتضـربُ الحمارَ عـلىٰ ظهـرهِ. . جسـدها فـانوس مشتعل تحت ثوب ممزّق بسخام.

لو أنّني فقدتُ حصافتي وتدفّقتُ في معدنٍ ـ امرأةٌ معي تخطىء في كلِّ شيء. . . في مشيتها. . . في كلامِها. . . في غضبها. . . في كتابة اسمهـا. . . لو أنّني خـرجتُ من ربيع الشجرِ إلىٰ ربيعي ماذا عن شـوارع أديس. . . ماذا عن هـدوء النساء المرعب، هدوءٌ في الشارع. . . وهدوءٌ في البيوت وعلىٰ الاشجار وفراشي حزينٌ ومضطربٌ وكهـل. عرباتُ الفلاحين شَفقاتهم. . . عصيهم وملابسهم الممزّقة و«كاميرتي»، التقطتُ ٢٤ صورة كلّهـا لرابمو: (يصطاد في الغابة، يدخّن من موقدٍ، يصنعُ الذهب، يعانق الفجر، يعبر الطوفان بالقبقاب، يمشي وتمسُّ جبهته السماء، يزحفُ علىٰ ركبتيه أمام الـذهب، يضحك للشـلّال الأشقر، يرقدُ سكراناً علىٰ ساحل رمل، قرب كاتدرئيّةٍ تهبط، يعلّم أطفال هـرر القرآن، في سترةٍ حمراء وجزمة، ينتزع الزرقة من السماء، ينام مع القـردة، يحترم مـريم، ينهزمُ من

المطر، يتبعُ حشرةً في الليل، يقبِّل يد جامي، الشمس تضربهُ بالعصا، يشعل شمعةً ويمشي خلف تابوتِهِ، الورد الخالص من يديه، مرآةٌ كبيرة يترافع معها، يحاول ان ينمسخ إلى سمكٍ، وأخيراً عجلة العالم تطحنه تحتها)، كلّ هذه الصور أحتفظ بها لمن يطلبها، أمّا تاريخ التقاطها فهو ١٥ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٩.

(الوجعُ يهزُّ أعصابهُ حتى الكاحل)، يمضغُ النعاسَ بعصاه ويلف عليها الليالي ويخيطُ أرتاله وركبتيه، شيءٌ يتحرك في العصب الأصم شيءٌ يفوجُ بأدغالِهِ وسراياه، شيءٌ يقفزُ من دمه ويتحرّك.

أسدُ يهوذا ينهضُ في غيمةٍ فوقَ أديس ويبلُّ الشارع ببخرتِهِ ويرشُّ المساء على لمعان المرمر ولمعان الباستيل الجديد... سيفُ رامبوا المكسور قرب جسدِهِ فرجارُهُ وعاجُه وفرنكاتُهُ قربَ گيون التراب الأحمر المسودّ يتمزّق وتخرجُ منه أجسادٌ سودٌ تسبحُ في ماءٍ أسود.

(هذه هي الحصيلة... أنا جالسٌ أنهضُ بين وقت وآخر وأُنطنطُ مائة خطوةٍ بالعكّازات).

يفتحُ رامبو القرآن ويقرأ لأطفال هرر (فإذا انشقّت السماءُ فكانت وردةً كالدهان). يغلقهُ.. يا إلهي ما الذي أتى بالاشراقات إلى هنا.

ما الذي أتى بالأسماك على أرض الفندق... طفحت من الأعماق ورقصت..

كان يتمنّى أن يتزوّج وأن ينجبَ ولداً يسمّيه محمد ويجعل منه مهندساً.

كان يبكي طوال الليل ويتفطّر.

الثديُ الكحلُ.

الشفاه الغاسقة.

السطوة الشبكة الشاملة الحارّة والصخرُ.

يتكسّر الجليد في الجسد ويتحرّر حيوان الخريف وفي نهضته يلمّ الزنابق أو يتراصف كالجعل.

هذه الطبقات التي تتورّدُ في النور، هذه المرايا التي تتسمّر في البؤبؤ.

لماذا لستَ معي يا رامبو؟ لماذا لستُ معكَ؟ لماذا لا نبكر أو نقامر أو نغوي . . . لماذا يا أبّهة .

ميراث هذه السلالة المخيفة . . . المدافع بذيول مهلهةٍ . . . الموائد بعجائز . . . النيرانُ بأيدٍ باردة .

تعاونه خرائط البحار والمجلات المصوّرة وأكياس نقودهِ .

يضعُ عكازتيهِ على الأرض ويصالبهما ويدقّ مسماراً فيثبت الصليب . . . كان يتراصف على الصليب يضع يديه عليه ويضع جسده ثمّ رأسه .

دخلتُ عليه وأنا بملابس الكاهن وأحملُ طاستي وكتابي . . . كان رامبو يتراصف على الصليب تماماً . . . كمنجةٌ يابسةٌ قربَهُ ويداه تتمتمان .

وتلتمع العينان الجميلتان اللتان ما عرفتا من قبل جمالاً وذكاءً كهذا . . أمرٌ فريدٌ من نوعهِ . آخر القصص كانت تنحدرُ من فمِهِ ، قصص الصليب والتجديف والمال والعاج والجغرافيا وهروبه من المعسكرات .

شحبت الشموع في أديس ورأيتُ عكّازة رامبو قربَ جثتهِ ورأيت هرر تشيخُ وتتورّمُ سيقانها . سبعٌ وثلاثون بصقة في وجهكَ أيّها العالم المخزي . لماذا تموتُ الزنابقُ بهذه السرعة . كان يبحثُ في فضلات الطعام وتشربه الشوارع ، يتستّر بالوحل ويبيع ساعتهُ . . . يمزّقُ قمصانَه ويتدثّر .

لماذا يحلُّ الربيعُ بأجفانه ويديه السريرُ مبقعٌ بالكحول وبالدم وهو الآن مستتر في محجريه شهورٌ وهو يتحصّن بما تبقى من جسدهِ .

(أمتنعُ عن إبداءِ الرأي في ماضيهِ كـ «شاعر» لكنّني أؤكّد بكلّ قواي أنه كان تاجراً متحمّساً وحاذقاً) .

قبل أن يشرب آخر جرعات السمّ ،

كنتُ أطوف وألتقطُ صوراً فاشلةً لشبحهِ وهو يمرّ بين أديس وهرر محمولاً على نقّالةٍ يحملها زنوج تحت المطر .

أنزلَ القدحَ الأخير من فمهِ وقال لأخته :

«إيزابيل . . يا إيزابيل

سأمضي تحت الأرض
وأنتِ ستمشين تحت الشمس
الله. . . الله كريم».

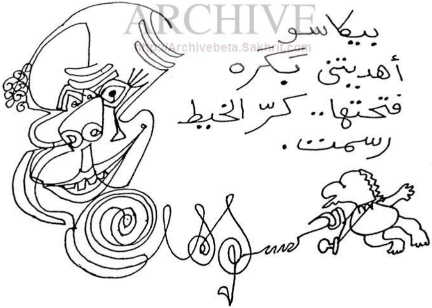
خزعل الماجدي

جورج بهجوري

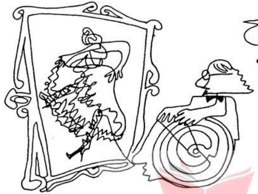
الكلمات وظلالها



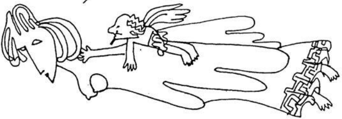

رينيه شار
من مغزلك نسجت خيطا
قرأته.

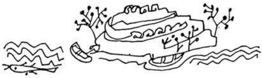

بيكاسو
أهديتني بكرة
فتحتها.. كرّ الخيط
رسمت.

تولوز
لوتريك..
قزم أنا.. كسيح
أمام لوحاتك.

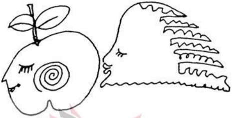


استأجرت إيزابيل جناح أفروديت
وحملتني إلى جزر الإغريق.





كلما هممت بتقبيلها أعطتني بروفيلا"
وقالت لي: انا كالتفاحه لي خدّ واحدٌ.



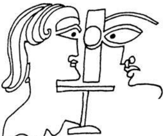
الهاتف.. كلبها
يرقد عند قدميها.



مقعد المرحاض هو المكان الوحيد
الذى تغطيه خلفيتك
دون اتهامك
بالشذوذ الجنسي.



لا تذهب إلى عيادة طبيبة عيون
لأنها ستنظر كثيرا فى عينيك.





برج الكنيسة
قط مقدس
في رقبته..
جرس.

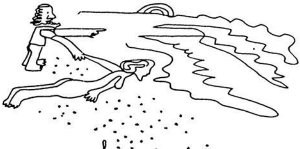


انها تنتظر كلبها وهو يقضي حاجته
بجوار شجره .. ولكنها لا تنتظرني تحت
الشجره ذاتها عندما أتأخر

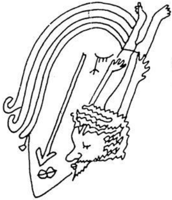




عشرون عاما تسأله كل صباح
قهوة أم شاي؟
قهوة ..
هذا الصباح كررت:
قهوة أم شاي؟
شاي ..
ابتسمت
خرج .. ولم يعد بعد ذلك .

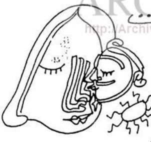


غضبت ..!
أخذتها إلى شاطئ البحر ..
.. لتشرب .

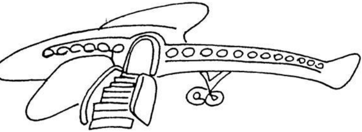


أَنْفُكِ طويلة
ترشدني ..
إلى شفتيك ..
أحبك .

في ظهيرة صيف
عندما قبلتها .. نمت
... في ظل انفها .
(رغم انفها)







هبطت من الطائرة..

عثرت ..

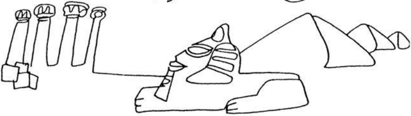
على قدمي..



قهوة مضيفة الطائرة .. مثل ابتسامتها
لا طعم لها.



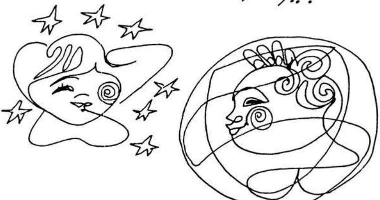
ابو الهول يعطى ظهره للأهرام
ليتطلع إلى .. الأوكروبول.





بداخل كل طائره سحابه رماديه
لا أحد يعرف كيف دخلت !

الأرض إمرأة تتطلع إلى مراه
كبيره زرقاء .. السماء.



العبقري .. محبوب جداً

.. لأنه مات .



لا بد أن

نلتوي لنفتح

زجاجة نبيذ .



تسقط خصلة شعر المفكر
على شكل علامة استفهام



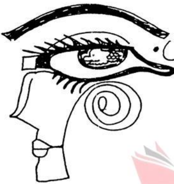
الحصان لا يحب أن
يقلده الإنسان.



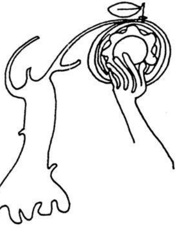

موج البحر كالأسد
لا تركبه.. لأنه يأكلك.


السكين تهدد الخبز
قبل أن تقطعه.

عين حورس
تحرسني
نيتوكريس.



ابتلعت البرتقالة قرص الشمس
ثم قطفتها ..



V مقابسات

قسطندي شوملي

اشكاليات الترجمة الشعرية
بين اللغتين العربية والانكليزية

يعدّ الشعر من أصعب المواد الأدبية التي يمكن ترجمتها، وأن مترجم الشعر المثالي هو من ينتج بترجمته عملاً شعرياً بكل معنى الكلمة؛ وإن لم يستطع فعليه الاقتراب بترجمته قدر الإمكان من الشعر على الأقل. إنّ باب ترجمة الشعر هو أكثر أبواب الترجمة استحكاماً، لأنّه يحتاج إلى ذوق خاصّ، وموهبة خاصة في نظم الشعر. ولا تتّضح إشكالية الترجمة الأدبية، مثلما تتّضح في ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى لا تمتّ إليها بصلة قرابة، كترجمة الشعر العربي إلى الإنكليزية أو الشعر الإنكليزي إلى العربية. وشهدت المكتبة العربية اسهامات نقدية قيّمة في مجال الترجمة الأدبية والشعرية، نذكر منها: كتاب «فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة» لصفاء خلوصي، و«الترجمة الأدبية» ليوئيل يوسف وسليمان داود وعبد الوهاب النجم. وقامت المجلات الأدبية والدوريات النقدية بدورها، في نشر العديد من البحوث والدراسات النقدية الحديثة في موضوع الترجمة. وبانتشار ترجمة الشعر، بدأت تظهر إشكاليات، منها القديم، وهي المتعلّقة بإمكانية أو عدم إمكانية ترجمة الشعر. ومنها الحديث، وتتّصل بفاعلية ترجمة الشعر ضمن المعطيات الحضارية الراهنة للتواصل الإنساني، والحوار بين الشعوب والثقافات[1]. وسنعرض فيما يلي عدداً من هذه الإشكاليات:

إمكانية أو عدم إمكانية ترجمة الشعر:

إنّ ترجمة الشعر مشكلة يقف النقاد منها مواقف مختلفة، منهم من ينحاز إلى قول

نقاد إيطاليا: «إنّ الترجمة خيانة للأصل» (Traduttore traditore)، أو «المترجم خـائن». فهذه المقولة ليست فقط عبارة تخوّن المترجم، بل هي أيضاً تستفـزّه وتتحدّاه، لأنّ معضلة النقل تتبلور في هذه المقولة الشائعة نفسها؛ فحتى عندما نترجم محتواها قائلين «إنّ المترجم خائن»، نكون قد قمنا بخيانة أسلوبية للأصل الإيطالي الذي يتميّز بجناس، موظفاً تماثل كلمتين في اللفظ، واختلافهما في المعنى[٢]. وهذا يعني أنّ الأمر محال في أن تكـون الترجمة مطابقة لـلأصل، ليس لغـوياً فحسب، بـل منطقيـاً أيضاً، لأنّ التـطابق يعني التكرار لا الترجمة، فالترجمة ـ بالضرورة ـ تنويع، والتنويع ليس بالضرورة انحرافاً[٣]. ويقول الجاحظ في كتابه «الحيوان» في باب: ـ تاريخ الشعر قبل الإسلام وبيان أن فضيلتـه مقصورة عـلى العرب ـ: «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلّم بلسان العرب. والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقـل. ومتى حوّل تقـطّع نظمـه. وبطل وزنـه، وذهب حسنـه، وسقط موضـع التعجّب منه، وصـار كالكـلام المنثور الـذي حـوّل عن مـوزون الشعر»[٤]. كما أن دانتي لا يعتقد بإمكـانية تـرجمة الشعـر، فيقول: «والكـلّ يعلم بأنـه لا يمكن نقـل ما ألفت بينـه عـرائس الفن (Muses) في لغتـه الأصليـة إلى لغـة أخـرى دون تحطيم اتساقه وعذوبته»[٥].

وغالباً ما يقوم المترجم عند ترجمة الشعر بخلق أدبي جديد. لأنّ الترجمة الحرفيـة غير ممكنة. ويقول الكثيرون: لا يستطيع ترجمـة الشعر إلا شـاعر، لأن للشعـر بعدان لغـوي وفني، فلهـذا لا تكفي المعرفـة اللغويـة في الإحـاطة بـه، كـما لا تكفي الحـاسة الفنّية لاستيعابه. وتحتاج ترجمة الشعر إلى معرفة اللغة والفن معرفة تبيّن خصوصية كل منهما.

ومن النقاد من يرى أنّ الترجمة ممكنة، بل منهم من يرى أنّ الأثر الأوّل قـد يكسب من الـترجمة بفضـل المترجم، مـا لم يكن يتاح لـه لـو ظـلّ حبيس لغتـه الأصليـة. ويـرى «شـومسكي» وأتباعـه في مدرسـة النحو التـوليـدي، أنّ اللغـات كلّهـا ليست إلاّ بنيـات سطحية مختلفة ومنبثقة من بنية عميقة واحـدة، وبناء عـلى هذا، يمكن استبـدال السطوح ومقايضة البنيات العليا، مع الإبقاء على الأسس العميقة، حيث تصبح الترجمة ممكنة. كما نجد أنّ المنطلق الكلّي الذي تبنّاه «جان باتيستا فيكو» في كتابه «العلم الجديد» (١٧٢٥)، يشكل البيان النظري الذي تأخذ الترجمة شرعيتها منه. فلقد أشار فيكـو إلى أنّ «الكلّيات الخيالية» أو الخيال الإنساني المشـترك، قد سبقت «الكلّيـات الفلسفية» أو المنـطق الإنساني المشترك، على نحو يعزّز الترجمة الأدبية، ونقل عناصر التخيّل من لغة إلى أخرى.

٢ . المعطيات الحضاريّة :

ليس الوزن وحده هو ما يميّز عن النثر، فهناك فضلاً عن ذلك طريقة صوغ الأفكار والعواطف والاستعارات والتشابيه، التي يجب أن يقوم المترجم بنقلها بطريقة مماثلة. وتظهر الصعوبة عندما تكون المفردات المستعملة للدلالة على الرموز والاستعارات، تدلّ على أشياء محلية غير موجودة في اللغة التي نترجم إليها. فإذا استخدمت القصيدة مجازات وصوراً ومفردات، لا يمكن ترجمتها ولا يمكن فهمها واستيعابها في اللغة الأخرى، فمن الأفضل التمسّك بروح القصيدة وإفراغها في لغة ومجازاتٍ لغوية بعيدة تماماً عن الغموض. ومع أنّنا نقرّ بمبدأ الضرورة الشعرية في الترجمة، حيث يسمح للمترجم أن يفرط في العهدة الأدبية، لكي يطلع بنصّ شعريّ في اللغة المنقول إليها، فإنّنا لا نقرّ بمبدأ الإجازة غير المشروطة للمترجم بالتعديل في الأصل. ولا نقرّ أنّ تكون الشاعرية هي الركيزة الوحيدة في الترجمة. فالقصيدة الشعرية إضافة إلى كونها رسالة إخبارية، فهي صُوَر بيانية وموسيقى وألفاظ وبنية متوازنة. ويتّفق المترجمون ليس في ترجمة الشعر فقط، وإنّما في ترجمة النصوص النثرية أيضاً، على أنّ المعنى يجب أن يُعطى الأوّلية قبل الأسلوب، عندما لا يكون هناك حلّ وسط موفّق[١] وأنّ التصرّف في الشعر أكثر جوازاً منه في النثر، لما يحتّمه الإيقاع والقافية والخصائص الشعرية. ولا ضرورة للتنبيه إلى حرص المترجم على نقل النصّ بأمانة ودقّة، أو إلى عدم تجاوز الحدود المعقولة والمقبولة عند «تصرّفه» في الترجمة كلّما رأى في ذلك ضرورة. وتستخدم الغالبية العظمى من الشعراء، الكثير من المفردات بمعانٍ معيّنة، قد تقترب هذه المعاني وقد تبتعد قليلاً أو كثيراً عن المعنى أو المعاني المألوفة لتلك المفردات، وحيث يتكشّف معنى المفردة المستخدمة على هذا الأساس، وهو معنى «جديد» إلى حدٍ ما، من خلال النصّ، وقد يكون المعنى ملازماً للمفردة في ذلك النصّ فقط، وقد يتعدّاه إلى نصوص أخرى. لذلك نرى ضرورة الاستعانة بالشروح والهوامش التوضيحية، وبالدراسات النقدية أحياناً، لفهم المعاني الدقيقة لبعض الكلمات، حتى تقترب الترجمة من النصّ الاقتراب الكافي بمنحها جواز المرور على الأقلّ. وقد كشف لنا بعض النقاد عن جوانب في القصيدة الشعرية، لا يمكن أن تتوفّر في اللغة المستهدفة، كما فعل رومان ياكبسون وليفي ستراوس في تحليلهما لقصيدة «القطط» لبودلير. فتحليل قصيدة بودلير الفرنسية، لا يلتقي بالعديد من المفاهيم في الثقافة اليابانية أو الصينية. فالقصيدة تعتمد على التلاعب الذكي بالتراكيب وبخصوصية اللغة الفرنسية، التي تتمحور حول ذاتها في هذه القصيدة، عبر إجراءات شعرية معقّدة، تنقل القارىء من المعنى العادي إلى معنى مجازي. كما أنّ دلالة شهر نيسان (April) في

اللغة الإنكليزية، تختلف عنها في العربية أو الماليزية. كما أنّ سكّان المناطق التي لا يتساقط فيها الثلج، لا يعرفون الدلالات التي يوحي بها الثلج، وهي أساسية في ترجمة قصيدة مثل «الأرض والخراب» للشاعر ت. س. إليوت. لأنّ هذه المعاني المحلية غير قابلة للهجرة، وتقف عائقاً في عملية التداخل بين بني البشر. فقصيدة إليوت كما تبدو من القراءة الاستشكافية، تتحول عبر إجراءات شعريّة إلى مكان مجازي. وتتحوّل القصيدة في وصف تسجيلي للأرض الخراب التي يصفها الشاعر، في شبكة من الأصداء والانعكاسات، إلى مكان للخلاص. ويعتمد انتقال الصُّور والمعاني من لغة إلى أخرى، على طبيعة النصّ وقدرة المترجم، وجودة الترجمة أيضاً[٧]. وقد تظهر بعض الاعتبارات الثقافية التي تفرض ترجمة بعض النصوص الشعرية نثراً، لأنّ الغرض الأساسي من ترجمتها، هو ترجمة المحتوى أكثر من الشكل، أو قد لا يتوفّر في اللغة الهدف، الشكل الشعري المكافىء للنصّ الأصلي. ففي حين أنّ الشعر الإنكليزي يعرف الشعر المسرحي والقصصي، فإنّ هذا النوع من الشعر لم يكن حتى وقت قريب متوفّراً في ثقافتنا العربية.

ويتميّز الشعر عن غيره من النّصوص الأدبيّة، بأنّه أكثر الأجناس الأدبيّة تعبيراً عن مشاعر فرديّة، بصورة موجزة وإيحائيّة، ويتحقّق بصفته تكثيفاً لتجربة الذات، عبر بناء لغوي تستحيل ترجمته، وخاصّة الإيقاع الناتج عن اللغة أو عن مرور الذات عبر اللغة. وهو شيء لا يقبل الحدوث مرّتين بصيغة واحدة؛ فالتجربة لا تتكرّر، والقصيدة تكتب مرّة واحدة. وتختلف ترجمة الشعر عن غيرها من الترجمات، بأنّها تأخذ في الاعتبار المستويات المختلفة للّغة، وتستعين بطاقات الكلمات المتنوّعة. فقد تحتوي القصيدة الشعرية على مجموعة من الألفاظ والتراكيب، التي تنقل إلينا مجموعة من المشاعر، وتكون مهمّة المترجم الأساسيّة هي نقل هذه المشاعر، أو الأثر الذي تركته في نفسه.

٣. الشكل الشعري:

يتركّز الانتباه في ترجمة الشعر على العناصر الشكلية للقصيدة، أكثر من ذلك التركيز الذي نبديه في النصوص النثرية. وهذا لا يعني بالضرورة التضحية بالمضمون، وإنّما يشير إلى أنّ هذا المضمون يُتَرْجَم ضمن قوالب شكليّة تفرضها طبيعة الشعر. إنّ للشكل في ترجمة الشعر أهميّة كبرى، لأنّ المترجم مُطالب بالإبداع، باختيار أنسبَ شكل شعري لبعث التأثّر الذي يبعثه شكل القصيدة في لغتها الأصلية. يجب عليه القيام بما يسمّى بـ «The approximation of form»، إبداع مؤثّرات شكليّة في ترجمته تنبىء بتلك التي تبعثها القصيدة الأصل. لنتصوّر مثلاً أنّ مترجماً ينقل قصيدة عربية عمودية تلتزم بوحدة

القافية إلى اللغة الإنكليزية ويحاول الحفاظ على القافية الواحدة فيها! إنّ قارىء الإنكليزية الذي لم يألف هذا الشكل في لغته سيرفض الترجمة، وتموت القصيدة. وعند ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى. قد يلتزم المترجم بالأوزان التقليدية ويبحث عمّا يقابلها في عروض اللغة الأخرى، فتأخذ الترجمة وزناً شعرياً، أو قد يستحضر الشاعر في اللغة المستهدفة إيقاعاً موسيقياً قريباً، فتأخذ القصيدة أسلوباً نثرياً، يكون أقرب ما يكون إلى نمط الشعر غير المقفّى (Blank verse)، أو تأخذ شكلاً نثرياً عادياً. وقد يكون النثر الفنيّ أصدق في نقل المعنى، ولكنّه لا يحافظ على موسيقية النصّ الأصلي. إلاّ أنّ هذه الترجمات لا تبلغ المدى الذي تتطلّبه ترجمة الشعر.

ويجوز للمترجم، عند ترجمة الشعر، التصرّف أكثر مما في ترجمة النثر، لما يحتّمه الوزن والقافية والخصائص الشعرية الأخرى من قيود. وإذا كانت الكلمة هي الوحدة الأولى للمعنى في القصيدة الشعرية؛ فإنّ الوحدة الثانية ليست الجملة أو شبه الجملة، وإنّما بيت الشعر. والواقع أنّ العديد من النقاد وعلماء الترجمة يرون أنّه لا يمكن ترجمة الشعر نثراً، ولا بدّ من الإبقاء على الشكل الأصلي للقصيدة الشعرية، ويجب أن ينقل بشكل ما إلى شكل آخر يقترب من الشكل الأصلي. ويجوز اختيار تفعيلة مختلفة، ولكن الوَقْع العامّ للوزن الشعري الجديد يجب أن يكون منسجماً مع الأصل، إذا أُريد أن تكون الترجمة وافية بالمراد في كل الأحوال[٥]. إنّ الإبقاء على الشكل الشعري هامّ جداً، ولو تمّ ذلك على حساب حذف جزء من المحتوى، أو تبديل ذلك المحتوى. ذلك أنّ الترجمة النثرية للقصيدة لا تعتبر مُكافئة للأصل، رغم أنّها قد تنقل للقارىء المعنى المراد، ولكنها تعجز عن خلق الصياغة الفنية. إنّ ما يتوجّب علينا القيام به عند ترجمة الشعر، هو أن نتأكد من أنّ القصيدة الشعرية، تؤثّر على أولئك الذين سمعوها في النص المترجم، بالطريقة نفسها التي تؤثّر بها على الذين سمعوها في النصّ الأصلي، وبدون إجراء بعض التعديلات في الشكل والمحتوى. ويقرّر المترجم في العديد من الأمثلة الشعرية، الشكل الشعري الذي سيقوم بترجمة القصيدة فيه أوّلاً: الشعر العمودي، أو الشعر الحرّ، أو الشعر المنثور. ويجب أن يكون هذا الشكل قريباً بقدر الإمكان من شكل النصّ الأصلي. ولا شك في أنّ ترجمة الشعر الحرّ، أقلّ صعوبة من ترجمة الشعر الغنائي الموزون، أو الشعر المسرحي أو القصصي. ورغم أنّ القافية والموسيقى هي جزء من الشكل، فإنّ ترتيبها أو نظامها أو وجودها، يخضع لتصرّف المترجم. وبناء على هذه الملاحظات، لا بد من أن يمتلك المترجم وعياً بالعمل الشعري، وبوحدته ومستوياته الدلالية المتعدّدة.

فالشعر لغة تتميّز بكثافتها وبتعدّد مستوياتها وتداخلها، وهو بؤرة تلتقي فيه اللغة والموسيقى والثقافة.

بين بحيرة «لامارتين» وقبّرة «شيلي»:

ومن الآثار الشعرية الرائعة التي تناولها المترجمون العرب، بين الترجمة الشعرية والنثرية، قصيدة الشاعر الفرنسي لامارتين «البحيرة»، وقصيدة الشاعر الإنكليزي شيلي «إلى قبّرة». وإنّ اهتمام الشعراء والمترجمين العرب بهاتينْ القصيدتَيْن، يحمل في ذاته دلالة على أهمّيتها وغناها وعمقها. ولقد أخفق عدد كبير من الشعراء والأدباء في ترجمتها شعراً إلى العربية، لأنّ جوّ القصيدتين جوّ عالٍ، وموسيقاهما عميقة التأثير. ولقد أظهرت هذه المحاولات الرائدة في مجال الترجمة الشعرية، العديد من الإشكاليّات التي آن الأوان لأن تتشكّل في مجموعة من المبادىء النظرية التي تقوم على أساسها ترجمة الشعر. ولا تختلف إشكاليات ترجمة الشعر العربي إلى الإنكليزية عن إشكاليات ترجمة الشعر الإنكليزي إلى العربية. وتختلف أيضاً عن إشكاليات ترجمة الشعر من الفرنسية إلى الإنكليزية أو الإنكليزية إلى الفرنسية، ذلك أنّ أمر نَقْلِ الإيقاع من لغة أوروبية إلى أخرى تعتمد على الوزن نفسه، يختلف عن نقل وزن عربي إلى لغة أوروبية. وكان الشاعر أحمد شوقي من الروّاد الأوائل في ترجمة قصيدة لامارتين إلى العربية شعراً في مقدّمة ديوانه «الشوقيّات» عام ١٨٩٨. ثم جاء الشاعر علي محمود طه وترجمها شعراً، ثم ترجمها نقولا فيّاض وإبراهيم ناجي، وقد امتاز الأستاذ حسن الزيات بترجمته النثرية الأنيقة لها، حيث يقول في المطالع الأولى:

«أهكذا قضى الله أن نمخر في عباب الحياة

مدفوعين في ظلام الأبد من شاطىء إلى شاطىء

دون أن نملك الرجوع إلى ملجأ، أو الرسو ذات يوم على مرفأ؟

انظري أيّتها البحيرة! ها هو ذا العام قد كاد

يشارف تمامه. وأنا وحدي بجانب أمواجك الحبيبة

أرتقب عبثاً عودة جوليا إليها. جالساً فوق الصخرة

التي كنت ترينها جالسة عليها!»

كما حظيت قصيدة «إلى قبّرة» (To a Skylark) للشاعر الإنكليزي شيلي (P.B. Shelley) بعناية ثمانية من المترجمين والشعراء العرب، فلقد تُرجمت إحدى عشرة مرة من عام ١٩١١ إلى ١٩٦٤، وقلّدها الشعراء واستلهموها، أكثر من أية قصيدة أخرى من العصر الرومانسي الإنكليزي. وهي على درجة من الثراء الجمالي والفنّي الشعري. وكان من أبرز هؤلاء الشعراء علي محمود طه، الذي ترجمها ونشرها ثلاث مرّات، وفي كلّ مرة يضيف ما حذف، حتى نشرها كاملة في ديوانه «أرواح شاردة» عام ١٩٤٢. كما ترجمها فيلمون خوري، ومحمد علي ثروت، وأحمد كامل مرسي، ومختار الوكيل، وأحمد زكي أبو شادي، وخليل هنداوي، وإبراهيم سكيك. وتراوحت هذه الترجمات بين الاستيحاء والتقليد والترجمة والنقل.

وإنّ اهتمام الشعراء والمترجمين بنصّ أدبي معيّن، يحمل في ذاته دلالة على أهميّة هذا النصّ وغناه وعمقه. وسنحاول أن نظهر ذلك من خلال مناقشة عدد من ترجمات قصيدة الشاعر شيلي «إلى قبّرة» (To a Skylark). وتنقسم الترجمات العربية التي تناولت هذه القصيدة إلى قسمين: «الأوّل يسمّيه أصحابه تعريباً بتصرّف، ويشتمل إمّا على تلخيص للقصيدة، وإمّا على أبيات من الشعر مستوحاة منها. ويدخل في هذا الباب ترجمة محمد علي ثروت بعنوان «البلبل الغرد»، وترجمة فيلمون خوري، وترجمة أحمد زكي أبو شادي: وهي أبيات متفرّقة مستوحاة من قصيدة شيلي، وهذه الترجمات لا تعتبر ترجمة. أمّا القسم الثاني، فهو ترجمة دقيقة إلى حدّ كبير، سواء أكانت نثراً أم شعراً. وهي تنقسم إلى قسمين: الأوّل يتمثّل في ترجمات نثرية للقصيدة، مثل ترجمة إبراهيم سكيك، وترجمة عبد الوهاب المسيري وأحمد علي زيد، والثاني يتمثّل في ترجمات شعرية، وهي لعلي محمود طه، ومختار الوكيل. وسنكتفي بالإشارة إلى بعض سمات المقطع الأوّل من هذه القصيدة التي تناولتها جيهان صفوت رؤوف بالدراسة والتحليل، في كتابها «شيلي في الأدب العربي في مصر».

ولقد نظم الشاعر الإنكليزي شيلي هذه القصيدة عام ١٨١٨، أثناء وجوده في إيطاليا، إذ ايقظت الطبيعة الإيطالية خياله، فوجد في الطائر الذي يجوب الفضاء ويملأ أصداء الكون بألحان عذبة رمزاً عبّر به عن أفكار عالمه الخاصّ. ويبدأ شيلي قصيدته بلحظة سماعه صوت القبّرة، مؤكّداً العلاقة الوثيقة بينه وبينها، باعتبارها فنّاناً ينشد تلقائية، وكائناً حيّاً يجسّد الفرح الخالص. فالطائر روح سعيد يسكب ألحانه من الأعالي، ويملأ الكون ببهجة صافية، ويجوب السماء، وهو رمز للشاعر يعكس رغباته وطموحه. ويرى فيه شيلي طائراً

إلهياً أكثر منه طائراً عادياً، ولذلك يصفه في سلسلة من الصُّوَر البلاغية والاستعارات المرتبطة بعالم السماء، كما يلي:

«Hail to thee, blith spirit
Bird thou never wert,
That from heaven, or near it
Pourest thy full heart
In profuse strains of unpremeditated art»

ويترجم مختار الوكيل هذه الفقرة كما يلي:

«سلام عليك شعاع الجمال وركب السمو وروح الطرب
محال تكونين طيراً، محال وهذا غناؤك شيء عجب
يذوب من القلب، صافي الجلال ليخلد في آبدات الحقب
غناء شجي، فريد المثال يشارفنا من ثنايا السحب»

ويترجمها المسيري وزيد كما يلي:

«سلام لك أيها الروح الطروب
ما أنت أبداً بطائر
يسكب كلّ قلبه
من السماء أو قربها
في فيض من أنغام الفن الطليق».

ويترجمها إبراهيم سكيك كما يلي:

«حييت أيتها الروح اللطيفة، إذ لا أتصوّر أنّك طير لأنّك تسكبين قلبك كله في نغمات منسجمة، من السماء القدسي أو من جواره».

ويترجمها علي محمود طه كما يلي:

«يا أيّها الروح يهفو حوله الفرح — تحية أيّهذا الصادح المرح
من أمّة الطير هذا اللحن ما سمعَتْ — بمثله الأرض، لا روض ولا صدح

أنت الذي من سماء الروح منهله ... خمر إلٰهية لم تَمْحُوها قدَح
يفيض قلبك ألحاناً يسلسلها ... فنّ طليق من الوجدان منسرح

ولو استعرضنا هذه الترجمات، لوجدنا أنّ المترجمين يختلفون في اختيار الألفاظ وإيثار بعضها على بعض، تبعاً لاختلاف تجاربهم معها، واختلاف حدودها وظلالها في ذهن كلّ منهم. كما نجد أنّهم يشتركون في ألفاظ ويختلفون في أخرى، رغم أنّها جميعاً تؤدي المعنى في عمومه. ولتوضيح ذلك نظهر الاختلاف في ترجمة الألفاظ الآتية:

Hail, blith, from heaven, unpremeditated, profuse

مختار الوكيل	المسيري وزيد	إبراهيم سكيك	علي محمود طه
سلام عليك	سلام لك	حييت	تحية
الطرب	الطروب	اللطيفة	الطرب
السحب	من السماء	السماء القدسي	من السماء
فريد المثال	الطليق	لا يترجمها	طليق
غناء شجي	فيض من انغام	نغمات منسجمة	فيض ألحان

وتعدّ ترجمة محمود علي طه، وهي أحسن الترجمات، ترجمة منظومة أكثر منها تأليفاً، وقد راعى فيها دقّة التعبير عن معاني الأصل الإنكليزي، محافظاً على مقتضيات البيان الشعري العربي. وتتميّز بالإضافات الكثيرة التي تجعلها أحياناً أقرب إلى القصيدة المؤلفة منها إلى القصيدة المترجمة. ورغم ذلك فإنّ الشاعر كثيراً ما يصرّ على نقل المعنى الأصلي أو الصورة الأصلية حتى لو استغرقت عدّة أبيات بدلاً من بيت أو عبارة واحدة. ومن أهمّ الاختلافات بين الترجمة والنصّ الأصلي في الفقرة الأولى، تغيير المعنى الأصلي الذي قصد إليه «شيلي»، وهو أنّ القبّرة روح مَرِحة، وهذه صورة من صُوَر المترجم. وهو يضيف إلى آخر البيت الأوّل عبارة «أيّهذا الصادح المرح». والبيت الثاني كلّه تأليف شأن البيت الثالث الذي يَحذف فيه أيّة إشارة إلى الأفق الأعلى، أو إلى إنكار أنّ القبّرة طائر. ويضيف أنّ أغنية القبّرة تنهل من وعاء الروح، وأنّها «خمر إلٰهية لم تَمْحُوها قدح». وهو يعدّل أيضاً في البيت الرابع، فيستعيض عن ملهم الفن والوحي بعبارة «فنّ طليق مِنَ الوجدان منسرح».

وترجمة مختار الوكيل هي ترجمة منظومة أخرى، يخرج الشاعر فيها قصيدة عربية

جديدة، تستلهم النصّ الإنكليزي لشيلي، بدلاً من محاولة ترجمة قصيدة شيلي نفسها أو تعريبها، ولذلك فهي تأليف في المقام الأوّل، ويحذف جميع الصور التي لا يقبلها الذوق العربي، سواء لتعقيدها أو لعدم شيوعها في العربية، ممّا يفقد القصيدة المترجمة المذاق الخاصّ لشيلي، ويضيف صُوَراً كثيرة تمثّل الرومنسية العربية التي تأثّرت بشيلي. ويحاكي الشكل الشعري الذي اختاره شيلي، وهو شكل المقاطع ذات القوافي المستقلة مع إدخال تعديل جديد. فهو يترجم كلّ خمسة أشطر في ثمانية، أي يزيد في عدد الأبيات، هذا إذا اعتبرنا كلّ سطر شطراً لا بيتاً. إضافة إلى هذا، تتميّز القصيدة بمنظومة محكمة من العلاقات والدلالات التي تجعلها من أكثر القصائد عضويّة وترابطاً، فالشكل والمضمون متلاحمان فيها تلاحماً مبهراً، بحيث أنّ المتلقّي الذي يعكف على القصيدة، يجد أنّ كلّ لمسة فيها معلّلة ولها وظيفة جمالية. والمترجم الذي لا يلمس هذا لن يقدر أن ينقل ما لا يلمسه.

لقد تصرّف المترجمون تصرّفاً كبيراً في ترجمة هذا المقطع، فلقد بدّلوا المعنى وزادوا عليه، كما رأينا أبياتاً كثيرة تُضاف. حتى أنّ مختار الوكيل حاك من خمسة أشطر ثمانية، ضمّنها معاني لم تخطر على بال الشاعر شيلي. كما أضاف من الكلمات ما يقتضيه سياق التعبير العربي، وكانت هذه الكلمات لا تزيد المعنى ولا تنقصه، وأن تقديمها أو تأخيرها أو إضافتها، كان من أجل خدمة معنى النصّ الأصلي، ولما كان الشعر العربي يختلف طولاً وقصراً باختلاف أوزانه، كان لا بدّ من حصول التفاوت في النسبة بين عدد أبيات الأصل وعددها في الترجمة، ولهذا لم يكن في دائرة الإمكان أن ينقل كلّ بيت أو شطر في الإنكليزية إلى بيت أو شطر في العربية.

وتقول جيهان صفوت رؤوف في كتابها «شيلي في الأدب العربي في مصر»، إنّ الترجمات العربية لقصيدة شيلي، دليل على التأثّر المباشر بألفاظ شيلي وموضوعاته التي يردّدها كثيراً. وهي تشهد على أنّ شيلي قد هيّأ إطاراً شعرياً جديداً في الشكل والمضمون، استطاع من خلاله الرومنسيون العرب أن يبدعوا جديداً في شعرهم الجديد[٩]. إن الترجمة الواسعة للشعر الإنكليزي في العصر الحديث، قد تركت أثرها الواضح في إثراء الشعر العربي، بأساليب جديدة في التعبير، وصُوَر لم تكن معروفة في الأدب العربي من قَبْل، وأسهمت في تطوّر الشعر العربي ونهضته. ولا شكّ أنّ الترجمة من خلال معالجتها لموضوعات ترتبط بطبيعة الشعر الإنكليزي، كاختلاف الوزن والقافية، قد ساعدت على ظهور الشعر المرسل، ونظم القصائد الشعرية ببحور وقوافٍ

شتى. وجاء التجديد في الشعر العربي، نتيجة للاطلاع على طبيعة الشعر الإنكليزي وبحوره وقوافيه وتقنياته.

والواقع أنّ صورة الطائر متعدّدة في تراثنا الشعري القديم والحديث، وهي فكرة بارزة وصورة من الصور التي تردّدت في شعر الشعراء الرومنسيين العرب وغيرهم. كما هي مألوفة أيضاً في الأدب الإنكليزي الرومنسي، الذي عرف إضافة إلى «قبّرة شيلي»، «كروان كيتس»، و«عصفور ووردذورث». كما عرف الأدب العربي «حمامة» أبي فراس الحمداني، و«كروانيات» العقاد. ونظم عبد الرحمن شكري قصيدة «عصفور الجنة»، ونظم زكريا إبراهيم قصيدة «الهزار»، ونظم جبران خليل جبران قصيدة «الشحرور». وهناك أمثلة كثيرة متنوّعة لصورة الطائر في الشعر العربي الحديث بصورة خاصة[١٠].

وخلاصة القول، لا توجد نظرية عامة لترجمة الشعر، وكلّ ما يمكن القيام به، هو الإشارة إلى الإمكانيات المختلفة لترجمة الشعر بصورة إيجابية، فنلاحظ أوّلاً أنّ ترجمة الأبيات لم تتحقّق كليّاً، لعدم تطابق اللغتين العربية والإنكليزية في الخلفيات الثقافية والاجتماعية، وفي مجازاتها واستخداماتها اللغوية، وفي أخيلتها والمعاني التي لا تتقابل، لأنّ اللغتين تختلفان في تصنيفهما: فالأولى سامية حامية، والثانية هندو ـ أوروبية. ومن الترجمات السابقة نلاحظ أنّ نقل الوزن الشعري من الإنكليزية إلى العربية أمر صعب، لاختلاف العروض العربي عن العروض الإنكليزي، ففي حين أنّ العناية في العروض العربي تنصبّ على عدد المقاطع الطويلة والقصيرة، فإنّ الثاني يعتمد على عدد النبرات، فالعروض العربي يعتمد على الكم (Quantitative)، والعروض الإنكليزي يعتمد على الكيف (Qualitative).

وعلى المترجم أن يقرّر أهميّة الجانب الجمالي أو التعبيري في النصّ الشعري، وأيّهما يجب أن يحظى بالاهتمام أكثر من الآخر. ويعيد هذا الموضوع من جديد قضية الصراع بين الجمال والحقيقة. ويرى الشاعر الفرنسي «بودلير» أنّ موضوع الشعر ليس الحقيقة، وليس له من موضوع سوى الشعر نفسه. وهو يقصد بذلك أن يقصر الشعر على التعبير الجميل ضماناً لاستقلال الفنّ. ويرى آخرون في الوقت نفسه أنّه لا قيمة لقصيدة شعريّة جميلة لا تعكس مضموناً. فإذا كانت الترجمة جميلة ولا تعكس بصدق مضمون النصّ الأصلي، فهي غير مقبولة. وقد تعكس الترجمة المضمون بصورة صادقة، ولكنّها لا تكون جميلة. فإذا كانت الحقيقة تتمثّل في الترجمة الحرفية، والجمال يتمثّل في الترجمة الشعريّة الحرّة، تصبح الحقيقة قبيحة والجمال كاذباً. ويعتقد العديد من المترجمين أنّ كلاً من

الطريقتين غير مرضية، ولابد من المزج والمقاربة بين الجانب اللفظي والجانب الجمالي في اللغة، لأنّ القصيدة منظومة محكّمة من العلاقات التي تتعدّد فيها المستويات الدلالية وتتداخل في وحدة عضوية يتلاحم فيها الشكل والمضمون تلاحماً مبهراً.

قسطندي شوملي

(جامعة بيت لحم)

الهوامش

(١) محمد بنيس «في الترجمة وحوار الثقافات»، ص ٥٨.

(٢) وتقول فريال جبوري غزول: «قد يكون من الأجدى ألا ندخل في حبال ترجمة المقولة الإيطالية، بل نجادلها بجناس من مأثورنا يختزل موقفنا من الترجمة: (ما لا يدرك كلّه لا يترك جلّه)».

(٣) نحو تنظير سيميوطيقي، ص ١١٦.

(٤) «الحيوان»، طبعة الحميدية، سنة ١٣٣٣، ج ١، ص ٣٧.

(٥) Herbert J.C. Greirson, Verse Translation, Oxford, 1948, P. 2.

(٦) يوجين نيدا، «نحو علم الترجمة»، ص ٣١٧.

(٧) محمد بنيس، «في الترجمة وحوار الثقافات»، ص ٥٩.

(٨) يوجين نيدا، «نحو علم الترجمة»، ص ٦٢.

(٩) جيهان صفوت رؤوف، «شيلي في الأدب العربي في مصر»، ص ٢٦٦.

(١٠) المرجع السابق.

المراجع

إبراهيم، انيس: «**دلالة الألفاظ**»، القاهرة: مكتبة الانجلو مصرية، ١٩٥٨.

الجاحظ، ابو عثمان: «**الحيوان**»، القاهرة: طبعة الحميدية، ج ١، ١٣٣٣.

رؤوف، جيهان صفوت: «**شيلي في الأدب العربي في مصر**». القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢.

منظور، ابن: «**لسان العرب**،» القاهرة: طبعة بولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

محمد. عوض محمد: «**فن الترجمة**».

يوجين، نيدا: «**نحو علم الترجمة**،» ترجمة ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٦.

المقالات

بنيس، محمد: «في الترجمة وحوار الثقافات»، **فكر وفن**، عدد ٥١، يناير ١٩٩٠.
السروجي، عبد الغني حامد: «التعريب أهم وسائل تقدمنا العلمي»، **اللسان العربي**.
سلامة، إبراهيم: «تيّارات أدبيّة بين الشرق والغرب»، **هنا لندن**، العدد ١٩٩٠.
غـزول، فريـال جبوري: «نحـو تنظير سيميـوطيقي لترجمـة الإبداع الشعـري»، **فصول** العدد ١٩٩١.